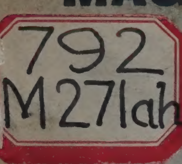
DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927



AMTLICHER KATALOG

HISTORISCHE ABTEILUNG
KÜNSTLERISCHE ABTEILUNG
KULTUR-ABTEILUNG
KUNSTAUSSTELLUNG
BÜHNENTECHNIK
BÜHNENARCHITEKTUR



HERAUSGEGEBEN VON DER
MITTELDEUTSCHEN AUSSTELLUNGS-
GESELLSCHAFT M. B. H., MAGDEBURG





KAKAO SCHOKOLADE PRALINEN

GEGRÜNDET
1821

DEUTSCHE
THEATER-AUSSTELLUNG
MAGDEBURG 1927

AMTLICHER KATALOG

HISTORISCHE ABTEILUNG
KÜNSTLERISCHE ABTEILUNG
KULTUR-ABTEILUNG
KUNSTAUSSTELLUNG
BÜHNENTECHNIK
BÜHNENARCHITEKTUR



HERAUSGEGEBEN VON DER
MITTELDEUTSCHEN AUSSTELLUNGS-
GESELLSCHAFT M.B.H., MAGDEBURG

Das Theater hat wie alles, was uns umgibt, eine doppelte Seite, eine ideelle und eine empirische: eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäß gesetzlich fortwirkt; eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als ungeregelt erscheint. Und so müssen wir dasselbe von beiden Seiten betrachten, wenn wir davon richtige Begriffe fassen wollen.

Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Uebung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrenswert ist, wenn Rhetorik mit allen ihren historischen und dialektischen Erfordernissen höchst schätzenswert und unentbehrlich bleibt, dann aber auch persönlicher mündlicher Vortrag, der sich ohne eine gemäßigte Mimik nicht denken läßt: so sehen wir schon, wie das Theater sich dieser höchsten Erfordernisse der Menschheit ohne Umstände bemächtigt. Füge man nun noch die bildenden Künste hinzu, was Architektur, Plastik, Malerei zur völligen Ausbildung des Bühnenwesens beitrage, rechne man das hohe Ingrediens der Musik, so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen.

Goethe, 1815.

Der vorliegende Katalog umfaßt alle Abteilungen der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927 mit Ausnahme der Theaterarchitektur, der Bühnentechnik und der Industrie. Von vornherein war ich aus der Ueberlegung heraus, daß der Katalog das einzige Bleibende einer Ausstellung ist, entschlossen, das Material der historischen Abteilung eingehender behandeln zu lassen als die Objekte der künstlerischen, kulturellen und sozialen Abteilung. Da die Gelegenheit äußerst selten ist, dem theatergeschichtlich Interessierten eine so reichhaltige, aus allen Teilen Deutschlands zusammengetragene Materialsammlung im Zusammenhang vorzulegen, so galt es, wie es einst der Katalog der Wiener Ausstellung von 1892 in jahrelanger Vorbereitung getan hatte, auch heute wieder in dem Katalog den Stand gegenwärtiger geschichtlicher Theaterkunde festzuhalten. Allerdings standen dafür nur knapp sechs Wochen zur Verfügung. Die Bearbeitung der Antikenabteilung übernahm ich selbst, die Abteilungen Geistliches Schauspiel, Volkstheater, Schul- und Handwerkertheater, Renaissancetheater und Barocktheater Herr Dr. Karl Holl, o. Professor der Literaturgeschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, die weiteren Abteilungen Herr Paul Alfred Merbach, dem Herr Professor Holl in der letzten Woche noch die Abteilungen Wandertruppen — Nationaltheater abnahm.

Jeder Abteilung ist eine kurze theatergeschichtliche Uebersicht über das Wesentliche ihres Inhalts, namentlich ihres Bühnentypus,

vorausgeschickt. Die einzelnen ausgestellten Objekte erhielten nach Möglichkeit, soweit notwendig, kurze Erläuterungen. Die Knappheit der verfügbaren Zeit und der Mangel an bibliographischen Hilfsmitteln zwangen allerdings zu großer Zurückhaltung. Um so dankenswerter empfanden wir es, wenn wir von einzelnen Ausstellern und Mitarbeitern, insbesondere von Herrn Geheimrat Professor Dr. Heinrich Bulle, Würzburg, Fräulein Dr. Gertrud Hille, Assistentin am Theatermuseum München, und Herrn Dr. Alfred Scharf, Assistent der staatlichen Museen Berlin, mit wertvollen Auskünften unterstützt wurden.

Einzelne Teile der neueren Zeit wurden von den Ausstellern besonders katalogisiert, so der Richard-Wagner-Saal durch Herrn Dr. Kreisel, Assistent der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes in Bayern, die Abteilung Kriegstheater durch Herrn cand. phil. Hermann Poerzgen, Köln, die Abteilung Puppen- und Schattenspiele durch Herrn Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

Bei der Eröffnung lagen von den historischen Abteilungen Antikes Theater bis einschließlich Wandertruppen – Nationaltheater, Richard-Wagner-Saal, Kriegstheater, Puppentheater gedruckt vor. Außerdem die Abteilungen für Theaterkultur auf Grund der von den Ausstellern selbst verfaßten Texte.

Bei den historischen Abteilungen wurde nach Möglichkeit eine zeitliche Aufeinanderfolge des katalogisierten Materials unabhängig von dessen Aufstellung innegehalten, doch konnten verspätet eintreffende Stücke nur noch nachträglich angefügt werden.

Für die Aufstellung der historischen Abteilung, bei der mich Fräulein Dr. Gertrud

Hille, Frau Gertrud Nau-Röser und Herr Dr. Alfred Scharf unterstützten, trage ich selbst die Verantwortung, mit Ausnahme des Richard-Wagner-Saales, der von Herrn Professor Dr. F. H. Hofmann, Direktor der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Krongutes in Bayern, persönlich eingerichtet wurde, der von der Generalintendanz der Staatstheater Berlin gestellten Gruppe im Saale des „19. Jahrhunderts", welche Herr Dr. Georg Droescher, Oberspielleiter und Staatsoperndirektor a. D., besorgte und der Puppen- und Schattenspiele, die Herr Dr. Alfred Lehmann selbst aufstellte. Grundsatz bei Auswahl und Aufstellung des vorhandenen Materials war, die Geschichte des deutschen Theaters in ihren wichtigsten Etappen durch markante Beispiele zu verdeutlichen. Deshalb wurde hauptsächlich mit Modellen und Bildmaterial gearbeitet, während die archivalischen und rein literarischen Denkmäler nur insoweit herangezogen wurden, als sie zur Durchführung des obersten Grundsatzes notwendig erschienen.

Um die Ausstellung nicht zum historischen Museum werden zu lassen, war von Anfang an unser Bestreben darauf gerichtet, das lebende Theater der Gegenwart in seinem bühnenbildnerischen Schaffen ausdrücklich zur Anschauung zu bringen. Dankenswerterweise war dafür ein überaus reiches Material eingesandt worden. Trotz der Weiträumigkeit der Aufstellungshallen konnte leider nur ein Bruchteil davon zur Ausstellung gelangen. Um eine Auswahl nach bühnenkünstlerischen Gesichtspunkten zu treffen, wurde daher eine Jury gebildet aus den Herren Viktor Barnowsky, Direktor des Theaters an der Königgrätzer Straße und des Komödienhauses

Berlin, Dr. Oskar Fischel, Professor an der Universität Berlin, Dr. Walther Greischel, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg, Paul Alfred Merbach, Berlin, Emil Pirchan, Chef des Ausstattungswesens des Staatsschauspiels Berlin, Otto Reigbert, künstlerischer Beirat der Münchner Kammerspiele München, Dr. Adolf Winds, Oberspielleiter, Magdeburg, und mir, die Anfang April zusammentrat. Für noch notwendig werdende engere Auswahl, insbesondere auch des nachträglich eingesandten Materials, wurde mir Vollmacht erteilt. Außerhalb des Spruches der Jury stellten aus: Die Staatstheater in Berlin, München und Dresden, die Städtischen Bühnen in Düsseldorf, Frankfurt a. M., Halle, Leipzig, Magdeburg, das Schauspielhaus Düsseldorf, die Bühnenklasse der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, die Bühnenklasse der Kunstgewerbeschule Halle, die Bühnenklasse am Bauhaus Dessau, die Künstlervereinigung „Der Sturm" und die Herren Adolf Mahnke und Rudolf Schröder, Dresden. In der Abteilung für Theaterkultur erscheinen der Arbeiter-Theaterbund, der Bühnenvolksbund, das Deutsche Auslandsinstitut, Stuttgart, der Deutsche Bühnenverein, der Deutsche Musikerverband, die Deutschen Volksspielkunst-Verbände, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, das Gesundheitsamt der Stadt Magdeburg, der Verband der deutschen Volksbühnenvereine und die Vereinigung der Deutschen gemeinnützigen Landes- und Wanderbühnen. Diese haben unter eigener Verantwortung ihr Ausstellungsmaterial ausgewählt, aufgestellt und auch katalogisiert. Wenn die Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927 das einigermaßen vollständige

Bild vom Werden und Sein des deutschen Theaters spiegelt, so danken wir das dem Entgegenkommen, welches wir fast überall bei staatlichen und städtischen Behörden, bei Museen, Archiven, Bibliotheken und Theatern, bei Privatsammlern, Theaterfreunden, Forschern und Künstlern gefunden haben. Der Katalog selbst legt davon Zeugnis ab.

Besonderer Dank gebührt Herrn Professor Albinmüller, Darmstadt, dessen künstlerische Gestaltung der Ausstellungsräume es ermöglichte, die schwierige Aufgabe der Aufstellung in der historischen und namentlich in der modernen Abteilung in einer Weise zu lösen, daß der Verschiedenheit des reichen Materials ebenso Rechnung getragen wurde wie dem Ziele der Erreichung einer guten Gesamtwirkung.

Herzlicher Dank sei an dieser Stelle auch dem geschäftsführenden Direktor der Magdeburger Ausstellungsgesellschaft, Herrn Wilhelm Koch, ausgesprochen, der in jeder nur denkbaren Weise den Wünschen nach Ergänzung, Ausbau und Gestaltung der Ausstellung Rechnung getragen hat. Seiner Anregung zufolge soll noch im Laufe der Ausstellung dieser Katalog durch einen Bildteil ergänzt werden, der die wichtigsten und seltensten Stücke in guter Reproduktion festhält. Auch Herrn Alfred Neuschütz, der die technische Herstellung des Katalogs leitete und überwachte, sei hier ausdrücklich gedankt.

München, im Mai 1927.

Dr. Franz Rapp.

Gliederungsplan der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927

A. Historische Abteilung

(siehe Inhaltsverzeichnis).

B. Künstlerische Abteilung

(siehe Inhaltsverzeichnis).

C. Kulturabteilung

(siehe Inhaltsverzeichnis).

D. Industrie- und Gewerbeabteilung

I. Innen- und Außenarchitektur, Raumkunst.

II. Theaterindustrie.

1. Bauausführungen.
2. Bühnenhaus.
3. Beleuchtungstechnik.
4. Geräusch- und sonstige Hilfsmaschinen und -apparate.
5. Das Orchester.
6. Theaterverwaltung.
7. Theatereinrichtungen.
8. Buchgewerbe und Graphik.

III. Brandschutz.

Durchführung: Branddirektion Magdeburg.
Brandschutz der Theater und Lichtspielhäuser.

A. Vorbeugende Maßnahmen.
   1. Bauliche Sicherungen, Entlüftungen, Notbeleuchtungen, eiserne Vorhänge, Feuergassen.
   2. Imprägnierungen.

B. Feuermelde- und Alarmierungseinrichtungen.

C. Brandbekämpfung.

D. Menschenrettung.

E. Sicherheits- und baupolizeiliche Vorschriften und Maßnahmen.

IV. Sonderausstellungen.

1. Theater und Film.
2. Theater und Rundfunk (Sendespielbühne, Aufnahmeraum).
3. Theater und Lautforschung.

Inhaltsverzeichnis



Präsidium und Ausschüsse

Ehrenpräsident

Professor D.Dr. C. H. Becker,
Preußischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin.

Ehrenpräsidium

Bazille, Staatspräsident von Württemberg, Stuttgart.

Hermann Beims, Oberbürgermeister, Magdeburg.

Dr. Ludwig Fulda, Vorsitzender des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Komponisten, Berlin.

Godenberger, Staatsminister für Unterricht und Kultur, München.

Dr. phil. h. c. Gerhart Hauptmann, Agnetendorf.

Professor Dr. Hellpach, Staatspräsident a. D., Karlsruhe.

Dr. Kaiser, Sächsischer Minister für Volksbildung, Dresden.

Professor Dr. Alfred Klaar, Vorsitzender des Verbandes Berliner Theaterkritiker, Berlin.

Dr. Korn, Staatsrat, Erster Vorsitzender des Deutschen Bühnenvereins, München.

Dr. Krumbhaar, Kommerzienrat, Vorsitzender des Vereins Deutscher Zeitungsverleger, Liegnitz.

Dr. Matt, Staatsminister a. D., München.

G. Richter, Direktor, Geschäftsführender Vorsitzender des Reichsverbandes der deutschen Presse E. V., Berlin.

Max Roeder, Erster Vorstand des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, Mühlheim.

Gustav Rickelt und **Carl Wallauer,** Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, Berlin.

Ehrenausschuß

Curt Baake, Unterstaatssekretär a. D., Vorsitzender des Verbandes der Deutschen Volksbühnenvereine, Berlin.

Otto Baer, Stadtverordnetenvorsteher, Magdeburg.

Gustav Balser, Staatsrat, Referent der Verwaltungskommission für das Hessische Landestheater, Darmstadt.

Albert Bassermann, Wien.

Dr. Otto Boelitz, Staatsminister a. D., M. d. L., Erster Vorsitzender des Bühnenvolksbundes e. V., Berlin.

Dr. Bredow, Staatssekretär a. D., Rundfunk-Kommissar des Reichspostministeriums, Berlin.

H. Deist, Anhaltischer Ministerpräsident, Dessau.

Professor Wilhelm Doegen, Direktor der Lautabteilung in der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

Dr. Dyroff, Geh. Reg.-Rat, Prorektor der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.

Freiherr von und zu Franckenstein, Generalintendant der Bayrischen Staatstheater, München.

Dr. Ernst Fresdorf, Oberbürgermeister, Brandenburg.

Professor Ferdinand Gregori, Berlin.

Max Grube, Geheimer Hofrat, Meiningen.

Dr. Karl Hagemann, Intendant des Staatstheaters, Wiesbaden.

Dr. Hausmann, Geh. Reg.-Rat, Vizepräsident beim Oberpräsidium, Magdeburg.

Franz Herterich, Direktor des Burgtheaters, Wien.

Otto Hörsing, Oberpräsident der Provinz Sachsen, Magdeburg.

Dr. Hübener, Geh. Reg.-Rat, Landeshauptmann der Provinz Sachsen, Merseburg.

Professor Leopold Jeßner, Intendant der Staatlichen Schauspiele, Berlin.

Albert Kehm, Generalintendant der Württembergischen Landestheater, Stuttgart.

Professor Leo Kestenberg, Referent im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin.

Dr. Theodor Kutzer, Oberbürgermeister, Vorsitzender des Verwaltungsrates des Verbandes der deutschen gemeinnützigen Theater, Mannheim.

Professor Dr. Landsberg, Stadtrat, Magdeburg.

Professor Dr. Otto Lauffer, Direktor des Museums für Hamburgische Geschichte, Hamburg.

Leutheusser, Thüringischer Staatsminister im Ministerium für Volksbildung und Justiz, Weimar.

Marquardt, Braunschweigischer Minister für Volksbildung, Braunschweig.

Dr. phil. h. c. Max Martersteig †, Geheimer Hofrat, Intendant a. D., Köln.

Carl Miller, Kaufmann, Vorsitzender des Aufsichtsrats der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m. b. H., Magdeburg.

Paul, Bürgermeister, Magdeburg.

Professor Georg Reimers, Oberregisseur und Ehrenmitglied des Burgtheaters, Wien.

Professor Max Reinhardt, Berlin.

Dr. h. c. Reucker, Generalintendant der Sächsischen Staatstheater, Dresden.

Dr. Seelig, Referent im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Berlin.

Professor Franz Schalk, Direktor der Bundesoper, Wien.

Professor Dr. Max von Schillings, Berlin.

Ludwig Stärk, Präsident des Deutsch-österreichischen Bühnenvereins, Wien.

Dr. Richard Strauß, Wien.

Dr. H. Strunck, Senator für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung der Freien Stadt Danzig, Danzig.

Heinz Tietjen, Generalintendant der Preußischen Staatsopern, Berlin.

Professor Adolf Winds †, Leipzig.

Arthur Wolff, Rechtsanwalt, Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins, Berlin.

Professor Dr. Eugen Wolff, Direktor des Theatermuseums, Kiel.

August Zoepffel, Regierungsrat, Beigeordneter, Vorstand des Verbandes der deutschen gemeinnützigen Theater, Mannheim.

Fördererausschuß

Karl Anzengruber, Wien.

Professor Alexander D'Arnals, Düsseldorf.

Alfred Auerbach, Leiter der Bühnenklassen an Dr. Hochs Konservatorium, Frankfurt a. M.

Hermann Bahr, Schriftsteller, München.

Dr. Balzer, Direktor des Staatlichen Kunstgewerbemuseums, Dresden.

Professor A. Baranowski, Künstlerischer Beirat, Dresden.

Barnowsky, Direktor, Berlin.

Dr. Barthol, Stadtrat, Intendant der Städtischen Theater, Leipzig.

Professor Dr. Bernhard Baumgartner, Direktor des Mozarteum-Konservatoriums, Salzburg.

Walther Beck, Generalmusikdirektor der Stadt Magdeburg.

Heinrich Becker, M. d. L., Magdeburg.

Leo Blech, Preußischer Generalmusikdirektor, Berlin.

Dr. Bohner, Oberstudiendirektor, Schriftsteller, M. d. L., Magdeburg.

Professor Dr. Martin Bollert, Direktor der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden.

Universitätsprofessor Dr. Hans Heinrich Borcherdt, München.

Georg Brandt, Maschineriedirektor, Dresden.

Paul Brann, Direktor des Marionettentheaters Münchener Künstler, München.

Gustav Brecher, Generalmusikdirektor und Operndirektor der Städtischen Theater, Leipzig.

Fritz Busch, Sächsischer Generalmusikdirektor, Dresden.

Dr. Hubert Clages, Vorsitzender des Landesverbandes Mitteldeutschland im Reichsverband der deutschen Presse, Magdeburg.

Professor Dr. H. Devrient †, Weimar.

Universitätsprofessor Dr. Hugo Dinger, Intendant a. D., Jena.

Louise Dumont, Generalintendantin des Düsseldorfer Schauspielhauses, Düsseldorf.

Dr. Paul Eger, Florenz.

Leo Emmerich, Chefredakteur der „Magdeburgischen Zeitung", Magdeburg.

Henning Faber, Verleger und Herausgeber der „Magdeburgischen Zeitung", Magdeburg.

Otto Falckenberg, Direktor der Münchener Kammerspiele, München.

Professor Leonhard Fanto, Direktor des Trachtenwesens an den Sächsischen Staatstheatern, Dresden.

Professor Dr. G. Fritz, Direktor der Stadtbibliothek, Berlin.

Dr. Eduard Funcke, Chefredakteur der „Magdeburger Tageszeitung", Magdeburg.

Wilhelm Carl Gerst, Generaldirektor des Bühnenvolksbundes e. V., Berlin.

Professor Dr. W. Golther, Direktor der Universitätsbibliothek Rostock.

Dr. Joseph Gregor, Vorstand der Theatersammlung der Nationalbibliothek, Wien.

Geheimer Hofrat Professor Dr. Otto von Güntter, Direktor des Schiller-Nationalmuseums Marbach, Stuttgart.

Friedrich Hansing, Vorstand der Maschinerieabteilung der Württembergischen Landestheater, Stuttgart.

Ernst Hardt, Köln.

Dr. Georg Hartmann, Intendant des Friedrich-Theaters, Dessau.

Max Hasait, Technischer Direktor der Staatsoper, Dresden.

Albert Heine, Ehemaliger Direktor und Ehrenmitglied des Burgtheaters, Wien.

Arthur Hellmer, Direktor des Neuen Theaters, Frankfurt a. M.

Friedrich Henneberg, Archivar, Magdeburg.

Oberregierungsrat Konstantin Heydel, Verwaltungsdirektor der Bayrischen Staatstheater, München.

Karl Höltermann, Chefredakteur der „Volksstimme“, Magdeburg.

Franz von Hoeßlin, Generalmusikdirektor, Elberfeld.

Dr. Johannes Hofmann, Direktor der Stadtbibliothek, Leipzig.

Fritz Holl, Direktor der Volksbühne, Berlin.

Wilhelm Holthoff von Faßmann, Generalintendant a. D., Verwaltungsdirektor des Deutschen Bühnenvereins, Berlin.

Professor Dr.-Ing. H. Hummel, Staatspräsident a. D., M. d. R., Heidelberg.

Siegfried Jelenko, Oberspielleiter und Stellvertreter des künstlerischen Direktors am Stadttheater Hamburg.

Geheimer Oberregierungsrat Professor Dr. Kehr, Generaldirektor der Staatsarchive, Berlin.

Erich Kleiber, Generalmusikdirektor der Staatsoper, Berlin.

Professor Hans Knappertsbusch, Bayrischer Generalmusikdirektor und Operndirektor an den Bayrischen Staatstheatern, München.

Leopold Kramer, Direktor des Deutschen Landestheaters, Prag.

Hermann Krehan, Berlin.

Dr. Alwin Kronacher, Direktor des Städtischen Schauspiels, Leipzig.

Professor Dr. Krüss, Generaldirektor der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

Georg Richard Kruse, Direktor des Lessing-Museums, Berlin.

Dr. Kulenkampff, M. d. R., Magdeburg.

Professor Dr. Arthur Kutscher, Direktor des theaterwissenschaftlichen Seminars an der Universität München.

Isidor Landau, Berlin.

Ernst Legal, Generalintendant des Hessischen Landestheaters, Darmstadt.

Richard Lert, Generalmusikdirektor der Stadt Mannheim.

Georg Linnebach, Technischer Direktor der Staatstheater, Berlin.

Willy Loehr, Intendant des Landestheaters und der Staatskapelle, Gotha.

Dr. Theodor Loewe, Direktor des Schauspielhauses Breslau.

Alexander Ludwig, Vorsitzender des Verbandes technischer Bühnenvorstände, Lübeck.

Adolf Mahnke, Leiter des Dekorationswesens am Staatstheater, Dresden.

Oskar Malata, Generalmusikdirektor am Städtischen Opernhaus, Chemnitz.

Ludwig Malyoth, Stabsrat, München.

Karlheinz Martin, Oberspielleiter, Berlin.

Dr. Joh. Maurach, Generalintendant der Vereinigten Stadttheater Nürnberg-Fürth, Nürnberg.

Dr. Menzel, Polizeipräsident, Magdeburg.

Professor Franz Mikorey, Braunschweigischer Generalmusikdirektor, Braunschweig.

Theo Modes, Schauspieldirektor der Städtischen Bühnen, Köln.

Franz Nachbaur, Intendant des Landestheaters, Meiningen.

Ingenieur Nelken, Berlin.

Dr. S. Nestriepke, Geschäftsführer des Verbandes der Deutschen Volksbühnenvereine, Berlin.

Dr. Ludwig Neubeck, Generalintendant des Landestheaters, Braunschweig.

Dr. Carl Niessen, Privatdozent, Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Köln.

Leo Pasetti, Künstlerischer Beirat an den Bayerischen Staatstheatern, München.

Universitätsprofessor Dr. Wilhelm Pfeiffer-Belli, Frankfurt a. M.

Emil Pirchan, Ausstattungschef der Staatstheater, Berlin.

Professor Hans Poelzig, Potsdam.

Pohlmann, Regierungspräsident, Magdeburg.

Egon Pollack, Generalmusikdirektor, Hamburg.

Dr. Ernst Praetorius, Generalmusikdirektor des Deutschen Nationaltheaters, Weimar.

Kommerzienrat Dr. phil. h. c. E. Rabbethge, Klein-Wanzleben.

Otto Reigbert, Ausstattungschef an den Münchener Kammerspielen, München.

Hofrat Fritz Rémond, Generalintendant der Vereinigten Stadttheater, Köln.

H. Röbbeling, Direktor des Thaliatheaters, Hamburg.

Dr. Rolf Roennecke, Direktor des Schauspiels, Hannover.

Professor Alfred Roller, Hofrat, Wien.

Leopold Sachse, Intendant des Stadttheaters, Hamburg.

Wirklicher Geheimer Rat Exz. Dr. Nikolaus Graf von Seebach, Dresden.

Ludwig Sievert, Künstlerischer Beirat der Städtischen Bühnen, Frankfurt a. M.

Francesco Sioli, Intendant des Nationaltheaters, Mannheim.

Eugen Szenkar, Generalmusikdirektor der Städtischen Bühnen, Köln.

Oskar Schmid, Hauptredakteur des „Magdeburger Generalanzeigers", Magdeburg.

Dr. Saladin Schmitt, Intendant, Duisburg.

Professor Franz Schreker, Direktor der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik, Charlottenburg.

Johannes Schröder, Künstlerischer Beirat der Hamburger Kammerspiele, der Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg und des Stadttheaters Lübeck, Hamburg.

Dr. Friedrich Schulze, Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums, Leipzig.

Geheimer Hofkammerrat Dr. Otto Schulze, Vorsitzender der Theaterstiftung, Dessau.

Dr. Ernst Leopold Stahl, Mitglied der Bayrischen Staatstheater und stellvertretender Direktor der Bayrischen Landesbühne, München.

Ernst Stern, Berlin.

Professor Oskar Strnad, Architekt, Wien.

Richard Tauber, Generalintendant, Chemnitz.

Professor Thiersch, Direktor der Kunstgewerbeschule, Halle.

Professor Josef Turnau, Intendant des Stadttheaters Breslau.

Dr. Franz Ulbrich, Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters, Weimar.

Robert Volkner, Direktor der Volksoper, Wien.

Dr. Hans Waag, Intendant des Badischen Landestheaters, Karlsruhe.

Siegfried Wagner, Bayreuth.

Professor Dr. Wahl, Direktor des Goethe-National-Museums, Weimar.

Professor Dr. Wahle, Direktor des Goethe- und Schillerarchivs, Weimar.

Professor Bruno Walter, Generalmusikdirektor der Städtischen Oper, Charlottenburg.

Professor Dr. Walzel, Bonn.

Prof. Walter von Wecus, Leiter der Bühnenklasse der Staatl. Kunstakademie, Düsseldorf.

Richard Weichert, Intendant des Schauspielhauses, Frankfurt a. M.

Paul Wiecke, Schauspieldirektor der Sächsischen Staatstheater, Dresden.

Prof. Hans Wildermann, Kunstmaler, Breslau.

Geh. Reg.-Rat Franz Winter, Direktor der Generalverwaltung der Preußischen Staatstheater, Berlin.

Universitätsprofessor Dr. Georg Witkowski, Leipzig.

Ernst Wittmaack, Stadtrat, Magdeburg.

Dr. Zehle, Rechtsanwalt und Notar, Magdeburg.

Erich Ziegel, Intendant des Deutschen Schauspielhauses, Hamburg.

I. Hauptausschüsse

1. Arbeitsausschuß

Carl Miller, Kaufmann, Magdeburg, Vorsitzender.

Professor Albinmüller, Darmstadt.

Erich Feldhaus, Redakteur, Magdeburg.

Dr. Herbert Germar, Magdeburg.

Johannes Goederitz, Magistratsbaurat, Magdeburg.

Wilhelm Koch, Direktor, Magdeburg.

Professor Dr. Otto Landsberg, Stadtrat, Magdeburg.

Paul Alfred Merbach, Berlin.

Eugen Petzall, Stadtrat, Magdeburg.

Heinrich Vogeler, Intendant, Magdeburg.

Dr. Adolf Winds, Magdeburg.

2. Finanzausschuß

Carl Miller, Kaufmann, Magdeburg, Vorsitzender.

Otto Baer, Stadtverordnetenvorsteher, Magdeburg.

Ehrenfried Finke, Stadtrat, Magdeburg.

Max Hennige, Stadtverordneter, Magdeburg.

Karl Leue, Stadtverordneter, Magdeburg.

Alfred Schäfer, Bankdirektor, Magdeburg.

Otto Schüler, Stadtverordneter, Magdeburg.

3. Bauausschuß

Hermann Beims, Oberbürgermeister, Magdeburg, Vorsitzender.

Erich Feldhaus, Redakteur, Magdeburg.

Prof. Dr. Otto Landsberg, Stadtrat, Magdeburg.

Karl Leue, Stadtverordneter, Magdeburg.

Carl Miller, Stadtverordneter, Magdeburg.

Otto Richter †, Stadtrat, Magdeburg.

Beisitzer Professor Albinmüller, Darmstadt.

Johannes Goederitz, Magistratsbaurat, Magdeburg.

II. Sonder- und Fachausschüsse

1. Presseausschuß

Erich Feldhaus, Redakteur, Magdeburg, Vorsitzender.

Anton Arens, Redakteur, Magdeburg.

Walter Britting, Redakteur, Halle.

Hanns Gensecke, Schriftsteller, Magdeburg.

Alfred Holland, Redakteur, Erfurt.

Karl Karsten, Chefredakteur, Dessau.

Emil Müller, Redakteur, Magdeburg.

Emil Neumann-Hofer, Schriftsteller, Magdeburg.

Wilhelm Raupp, Redakteur, Braunschweig.

Dr. Franz Rühlmann, Redakteur, Magdeburg.

Dr. Günter Schab, Redakteur, Magdeburg.

Friedrich Karl Städter, Redakteur, Magdeburg.

Ewald Szewczyk, Redakteur, Magdeburg.

Ernst Wittmaack, Stadtrat, Magdeburg.

2. Ausschuß für Brandschutz und Sicherheitswesen

Paul Stein, Branddirektor, Magdeburg, Vorsitzender.

Hermann Brecht, Direktor, Magdeburg.

Dipl.-Ing. Josef Eckardt, Direktor, Magdeburg.

Gustav Effenberger, Branddirektor, Hannover.

Dipl.-Ing. Eduard Fahrner, Brandingenieur, Magdeburg.

Dr.-Ing. Paul Kalass, Brandingenieur, Magdeburg.

Carl Miller, Kaufmann, Magdeburg.

Bruno Petersen, Branddirektor, Düsseldorf.

Dipl.-Ing. Hans Weinreich, Oberbrandingenieur, Magdeburg.

3. Ausschuß für „Theater und Rundfunk“

Karl Lenz, Oberpostrat, Magdeburg, Vorsitzender.

Max Bierstedt, Kaufmann, Magdeburg.

Ewald Dietrich, Direktor, Magdeburg.

Professor Wilhelm Doegen, Berlin.

Kurt Hammer, Oberingenieur, Magdeburg.

Werner Hünerbein, Ingenieur, Magdeburg.

Theodor Heinrichshofen, Hauptmann a. D., Magdeburg.

Dr. Erwin Jäger, Direktor, Leipzig.

Emil Kosack, Oberstudienrat Dipl.-Ing., Magdeburg.

Die Durchführung der „Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927" liegt in den Händen der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m. b. H., Magdeburg

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft m. b. H.

Aufsichtsrat

Carl Miller, Kaufmann, Stadtverordneter, Präsident des Bundes Deutscher Verkehrsvereine, Magdeburg, Vorsitzender.

Professor Dr. Otto Landsberg, Stadtrat, Magdeburg, stellvertretender Vorsitzender.

Hermann Beims, Oberbürgermeister, Magdeburg.

Erich Feldhaus, Redakteur, Magdeburg.

Ehrenfried Finke, Stadtrat, Magdeburg.

Karl Leue, Stadtverordneter, Magdeburg.

Dr. Heinz Lotz, Stadtrat, Magdeburg.

Eugen Petzall, Stadtrat, Magdeburg.

Willy Plumbohm, Stadtverordneter, Magdeburg.

Dr. h. c. Erich Rabbethge, Kommerzienrat, Klein-Wanzleben.

Otto Richter †, Stadtrat, Magdeburg.

Geschäftsleitung

Wilh. Koch, Direktor, Magdeburg.

Dr. Herbert Germar, Magdeburg.

Professor Dr. Otto Landsberg, Stadtrat, Magdeburg.

Abteilungsleiter

Historische Abteilung, Kultur-Abteilung, Künstlerische Abteilung:

Dr. Franz Rapp, München.

Paul Alfred Merbach, Berlin.

Mitarbeiter Dr. Adolf Winds, Magdeburg.

Industrie- und Gewerbe-Abteilung:

Oberingenieur Paul Feuerstacke, Magdeburg.

Literarische Abteilung:

Dr. Erich Krüger, Magdeburg.

Verkehrs- und Propaganda-Abteilung:

Alfred Neuschütz, Volkswirt, Magdeburg.

Sekretariat:

Dr. Gerhard Große, Magdeburg.

Auswärtige Mitarbeiter

Für bühnentechnische Fragen:

Professor Adolf Linnebach, München.

Für die Historische Abteilung:

Dr. Wilhelm Bauer, Karlsruhe.

Walter Elschner, Oberregisseur, Hamburg.

Dr. Joseph Gregor, Wien.

Dr. Hans Schröder, Hamburg.

Für die Abteilung: „Das Deutsche Theater im Ausland":

Dr. Geist, Deutsches Auslandsinstitut, Stuttgart.

Für die Abteilung Puppenspiele:

Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

Für die Abteilung Fronttheater:

cand phil. Hermann Pörzgen, Berlin.

Für die Abteilung Theater und Film:

Filmpresseverband Berlin.

Für die Abteilung Theater und Lautforschung:

Professor Wilhelm Doegen, Berlin.



Das Theater des Altertums

Die Götterverehrung aller Völker umfaßt zauberische Handlungen, Beschwörungen in Wort und Geste, in gebundener Rede, Vermummung und Tanz. Hier liegen die Wurzeln theatralischer Kunst.

Auf dem Boden Griechenlands wuchs daraus das dramatische Spiel, in Athen in den Festen des Dionysos das Theater Europas. Der Wettkampf, Symbol aristokratischer Staatsidee, trug auch für die Schauspielkunst Früchte, die nun zwei Jahrtausende schon überdauert haben.

Um den ursprünglichen, kreisrunden Tanzplatz (Orchestra), in der der Chor sich bewegt, legt sich das Gerüst für die Zuschauer, zwei Dritteile seiner Peripherie umsäumend. Vor den offenen Bogen schiebt sich das Bühnengebäude, ein breites Bauwerk in mehreren Stockwerken, das zwischen kurzen, rechtwinklig gegen die Orchestra vorstoßenden Flügelbauten das Spielfeld der Hauptakteure abgrenzt.

Noch im 5. Jahrhundert v. Chr. waren die Theater Holzbauten, deren Bühnenarchitektur jeweils mit naivem Realismus die Szene dem Dramenstoff anpaßte. In hellenistischer Zeit (vom 3. Jahrhundert v. Chr. ab) bringt der Steinbau einige Typisierung in die Bühnenarchitektur; gemalte Dekorationsteile, auswechselbare Bilder als Hintergrund und drehbare Bildprismen (Periakten) als Seitendekorationen. In römischer Zeit wird die Bühnenwand zur hohen monumentalen Scenae frons ausgebildet, auf der die Spielbühne durch Vorhänge und einige Versatzstücke abgegrenzt wird. Das römische Theater vereinigt dann auch Amphitheater und Bühne zu architektonischer Einheit und bildet einen Baukanon aus, der in allen Teilen des römischen Imperiums — in

Vorderasien ebenso wie in Südfrankreich, in Afrika ebenso wie in Germanien — Geltung hatte. Der Humanismus hat aus dem Studium des römischen Baumeisters Vitruv, der zur Zeit des Augustus schrieb, und in Anlehnung an erhaltene römische Theaterbauten bewußt das antike Theater wieder herzustellen gesucht, wie er auch die Komödie römischer Dichter wieder zum Leben erweckte und zu Schulbeispielen stempelte.

Beim großen Dionysosfest zog eine Prozession durch die Straßen Athens. Der Gott, durch einen prächtig gekleideten Priester dargestellt, wurde auf einem Festwagen, der als Schiff gebildet war (currus navalis = Carneval), herumgeführt, gefolgt von einem Chor ausgelassener Naturgötter, der Satyren, die dann in der Orchestra das Satyrspiel, ältesten Bestandteil des Festspiels, agierten. Als späterhin der Darsteller des Gottes selbst in die Handlung eingriff, war der Weg zur heroischen Tragödie gewiesen, die im 5. Jahrhundert v. Chr. die klassische Form fand, in der sie Ewigkeitswert gewonnen hat. Die Vermummung wird nun zum Gesetz und zur Notwendigkeit; denn der Schauspieler muß in Erscheinung und Ausdruck den großen Entfernungen im Amphitheater Rechnung tragen, um den vielen tausend Menschen, die sich unter freiem Himmel türmen, deutlich und verständlich zu sein. Das Körpermaß wird gesteigert durch hohe Stiefel mit dicken Sohlen (Kothurn), das Gesicht trägt Masken von starker Charakterisierung, deren Münder als Schalltrichter ausgebildet sind, und reich gestickte farbige Gewänder, wie man sie den Göttern als Weihgeschenke brachte, verleihen den Gestalten besonderes Ansehen.

Den gleichen szenischen Bedingungen wie die heroische Tragödie ist die Komödie, in älterer Zeit politische Satire, unterworfen. Die Figuren sind in Maske und Kostüm, nun aber mit grotesker Verkleidung, als Fruchtbarkeitsgötter und Naturwesen aus-

staffiert. In der Zeit Alexanders des Großen (336—347) entwickelt sich daraus das bürgerliche Lustspiel, die Quelle, aus der das römische Altertum seine Bühnenliteratur schöpft.

Diese jüngere Komödie, für einen im 4. Jahrhundert v. Chr. zu Ansehen gelangten und fest organisierten Schauspielerstand geschrieben, verzichtet allmählich auf die starre Maske und die sinnfälligen Attribute. Sie bildet dafür Mimik und Spiel von intimer Wirkung aus, etwa dem modernen Kammerspiel vergleichbar. Für sie wurden wohl die in römischer Zeit errichteten kleinen Theatergebäude besonders verwendet.

Hatte die Tragödie mit den Mitteln straffer Stilisierung wirken müssen, so bildete die Komödie naturhaften Realismus aus, der seine darstellerischen Mittel aus dem urwüchsigen Volkshumor zog. Die Mimen, herumziehende Tausendkünstler und Komödianten, die in karrikierender Sketchart Szenen des Alltags spielten, eroberten sich die Gunst von Fürsten und Volk und trugen ihre Künste mit dem Heere Alexanders und mit den römischen Legionen in alle Teile der damals bekannten Welt. Der mimische Urtrieb, der auch in den literarischen Komödien typenbildend wirkte, ist lebendig in den komischen Episoden der mittelalterlichen Passionen, wie in den deutschen Fastnachtsspielen und in der italienischen commedia dell'arte.

1—6. Aus dem Dionysischen Kreis.

1. Terrakotta-Maske: bärtiger Dionysos.
Höhe 23 cm.
Hellenistische Zeit.
Der gütige Gott trägt einen Kranz, der mit Efeu, Blüten und Trauben durchflochten ist, darüber ein Diadem. Um die Stirn ist die Festbinde gelegt. Derartige Masken waren zu Weihgeschenken in den Heiligtümern bestimmt.

Museum f. antike Kleinkunst, München.
Nr. 6332.

2. Attische Trinkschale mit schwarzen Figuren vom Ende des 6. Jahrhunderts vor Christus.
Durchmesser 29 cm.

Den Hauptschmuck der Außenseite bildet beiderseits der Henkel ein großes Augenpaar, Mittel gegen den „bösen Blick". In den Zwischenräumen Figuren aus dem dionysischen Kreis.

Vorderseite: In der Mitte: Dionysos sitzt auf einem Klappstuhl, er hält ein großes Trinkgefäß; ein bärtiger, roßschwänziger Satyr schleicht vor ihm weg. Rankenwerk im Bildgrund. Neben den Henkeln je ein Satyr in Tanzbewegung.

Rückseite: In der Mitte: Dionysos wie auf Vorderseite, doch allein. Ranken mit Trauben im Bildgrund. Neben den Henkeln wiederum 2 Satyrn. Innen: eine Sirene.

Museum f. antike Kleinkunst, München.
Nr. 2092.

3. Schwarzfigurige attische Tonamphora. 6. Jahrhundert v. Christus.
Höhe 40 cm.
Vorderseite: Auf einem Maultier reitet Dionysos. Sein Haupt ist weinschwer vornüber gesunken. Er hält ein Trinkhorn in der Hand. Vor ihm schreitet ein Satyr, eine Mänade tritt dem Zug entgegen. Dem Gott folgen ein Satyr, der einen Weinschlauch über der Schulter trägt, und eine Mänade. Im Bildgrund Weinranken.
Rückseite: Dionysos in langem Gewand hält, aufrecht stehend, ein Trinkgefäß. Symmetrisch nahen von links und rechts Satyrn, die Kastagnetten schlagende Mädchen auf der Schulter herbeitragen. Rechts steht Hermes, der dem Vorgang verwundert zuschaut.

Museum f. antike Kleinkunst, München.
Nr. 1526.

4. Rotfigurige Lekythos. 5. Jahrhundert vor Christus.
Höhe 35,5 cm.
Ein Satyr schreitet nach rechts, er hält in der Linken eine Leyer, in der Rechten das zum Saitenschlagen bestimmte Gerät.

Museum f. antike Kleinkunst, München.
Nr. 2476.

5. Rotfiguriger unteritalischer Kelchkrater. 4. Jahrhundert vor Christus.
Höhe 40 cm.

Vorderseite: Der junge unbärtige Dionysos sitzt nach links gewendet auf einem erhöhten Lehnstuhl. In der Linken einen Blütenstab haltend, mit der Rechten einem vor ihm stehenden Jüngling eine Theatermaske reichend. Der Jüngling selbst, vielleicht der Darsteller des Gottes im Satyrspiel, hält in der linken Hand den Tyrsosstab, das Attribut des dionysischen Schwarms. Weiter nach links, der Mittelgruppe zugewendet, ein Satyr, auf einen Stecken gestützt, sein Trinkhorn betrachtend. Rechts von der Gruppe, ein Satyr mit einem doppelhenkligen Becher, auf einer

umgestürzten Amphora sitzend, oberhalb eine Frau mit Diadem, Halskette, Armreifen und reicher Gewandung, in jeder Hand eine Flöte haltend (Muse?).

Rückseite: Mitte: Sitzender Jüngling mit Tyrsosstab, dem ein jugendlicher Satyr eine Schale reicht. Hinter dem Sitzenden eine Mänade leicht auf einen Pfeiler gelehnt.

Museum f. antike Kleinkunst, München Nr. 3269.

6. Terrakotta-Maske: Pan.

Höhe 10 cm.

Das Fabelwesen, halb Mensch halb Bock, mit Hörnern und spitzen Ohren, das auch im dionysischen Kreis auftritt. Hellenistische Arbeit.

Museum f. antike Kleinkunst, München.

7—12. Tragödie.

7. Modell des klassischen griechischen Theaters.
Breite 2,15, Höhe 1,57.

Nach Angaben von Professor Heinrich Bulle, Würzburg, von Bildhauer Heinrich Wirsing, Solln bei München.

Versuch einer Wiederherstellung des Dionysostheaters zu Athen in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts vor Christus. Das Bühnengebäude ist aus Holz zu denken, seit etwa 425 vor Christus vermutlich aus Stein. Die Dekoration besteht aus Versatzstücken und aufgehängten Leinwandkulissen, die bemalt sind in der von dem Skenenmaler Agatharch eingeführten Art, z. T. perspektivisch. Der Spielplatz zwischen den Seitenflügeln (Paraskenien) ist 20 m breit, 5 m tief. Höhe der Bühnenrückwand 5 m, der Mittelbühne etwa 2,5 m, des Giebels etwa 2,5 m. Durchmesser des Tanzplatzes (Orchestra) 20 m. Szenenbild aus dem Agamemnon des Aischylos (458 v. Christus). Agamemnon auf dem Kriegswagen mit Gefolge von der Eroberung Trojas heimkehrend, wird vor seinem Palast in Argos von seiner Gattin Klytemnaestra, die einen Purpurteppich vor ihm ausbreiten läßt, mit heuchlerischer Freundlichkeit empfangen. Hinter Agamemnon auf einem Reisewagen die trojanische Seherin Kassandra, gefolgt von anderen kriegsgefangenen Frauen. In der Orchestra der Chor der zwölf Greise, der Aeltesten von Argos. Links der Flötenspieler.

In einer späteren Szene, nachdem Agamemnon und Kassandra in den Palast gegangen sind, öffnet sich die Doppeltüre des rechten Nebengebäudes als Schiebetür (Ekkyklema), und man sieht im Inneren den erschlagenen Agamemnon über das Badebecken gestürzt, daneben die tote Kassandra und über ihnen Klytemnaestra mit erhobenem Mordbeil, einen Blutstropfen auf der Stirn.

Zu Beginn des Stückes war der Wächter, der das Feuerzeichen vom Falle Trojas erwartet, auf der Mittelbühne hinter dem Giebel des Palastes. Der obere Giebel dient nach Entfernung der Vorderwand für Erscheinungen in der Luft, z. B. den Drachenwagen der Medea, und als „Sprechplatz der Götter“ (Theologeion).

8. Bemalte Elfenbeinstatuette. Tragischer Schauspieler.
Höhe 16,6 cm.
Original aus Rieti in Paris. Nach Tafel 13 der Monumenti dell Istituto Archeologico, Band XI, geformt von Heinrich Wirsing.

Maske eines ernsten, älteren Menschen in heftiger, innerer Bewegung. Langes, über die Füße fallendes, aber Kothurne erkennen lassendes Gewand, vorwiegend blau und gelb, mit zahlreichen linearen Stickmustern. Die beiden Klötze unter den Füßen sind Zapfen zum Einlassen in eine Bodenplatte. Die Figur ist Teil einer Gruppe, die vor einer Rückwand aufgestellt war.

Theatermuseum München.

9. Tragische Maske.
Höhe 13 cm.
Hellenistische Zeit. Gipsabguß des Originals aus Limniti auf Cypern in der Antikensammlung der Staatlichen Museen in Berlin.

Mittelldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

10. Tragische Maske.

Höhe 9 cm.

Erste Kaiserzeit. Die Binde im hochgetürmten Haaraufsatz kennzeichnet einen zum Fest geschmückten Jüngling. Das ganz erhaltene Hinterhaupt gibt gute Vorstellung von der Tragweise der Schauspielermasken. Gipsabguß des Originals aus Unteritalien in der Antikensammlung der Staatlichen Museen in Berlin.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

11. Terrakotta-Maske eines tragischen Schauspielers.
Höhe 8 cm.
Abdruck aus einer Form der römischen Kaiserzeit im Museum für antike Kleinkunst in München.

Theatermuseum München.

12. Bronzelampe: Tragische Maske.
Höhe 16 cm.
In der theaterfreudigen Zeit, die mit dem Hellenismus anhebt, werden Theatermasken mit Vorliebe dekorativ verwendet. Das vorliegende Stück ist eine Oellampe mit zwei Brennern, deren Griff als tragische Maske ausgebildet ist. Römische Kaiserzeit.

Museum f. antike Kleinkunst, München.

13—15. Alte Komödie.

13. Bemalte Terrakottagruppe. Komische Alte und Sklave.
Höhe 13,5 cm.
Die Alte flüstert dem Sklaven ein skandalöses Geheimnis zu, über das er entsetzt die Hände zusammenschlägt. Beide tragen Masken. Sie haben künstliche Bäuche und Hintere, dazu der Sklave einen Lederphallos und gelbe Hosen. Kostüm der altattischen Komödie (Aristophanes) aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts.
Kunstgeschichtliches Museum der Universität Würzburg.

14. Bemalte Terrakotta-Statuette: Hirte.
Höhe 14 cm.
Der Mann ist durch den dick ausgestopften Bauch und den Phallos als Schauspieler der älteren Komödie charakterisiert. Der derb-einfältige Bauernbursche trägt ein Kalb auf den Schultern.
Museum f. antike Kleinkunst, München.
Inv.-Nr. 3 c.

15. Terrakotta-Statuette: Odysseus.
Höhe 11 cm.
Ein sitzender Mann mit bärtiger Maske, spitzer Mütze, Dickbauch und Phallos, der das Kinn sinnend in die rechte Hand stützt. Die Kopfbedekkung bezeichnet den Wanderer, den Reisenden überhaupt. Die Deutung auf Odysseus, der eine neue List ausdenkt, ist möglich. Figur der älteren Komödie.
Museum f. antike Kleinkunst, München.

16—29. Neue Komödie.

16. Marmorrelief: Menander.
I. Jahrhundert vor Christus. Menander mit Haupttypen der neuen Komödie. Der Dichter mit Mantel und Sandalen auf niedrigem Sessel, mit der Linken die Maske eines Jünglings der Komödie haltend, darüber auf eine Frau blickend. Tisch mit Hetärenmaske und bärtige Mannesmaske.
Gipsabguß des Originals im Lateran.
Theatermuseum München.

17. Marmorrelief: Komödie.
I. Jahrhundert vor Christus. Typische Komödienszene: Trunken heimkehrender Jüngling, gestützt von altem Sklaven, begleitet von Flötenspielerin. Ihm gegenüber zorniger Vater mit zurückhaltendem Freund.
Gipsabguß des Originals in Neapel.
Theatermuseum München.

18. Terrakotta-Statuette: Alter Mann.
Höhe 12 cm.
Stehender Mann in langem, fransenumsäumtem Mantel mit ernster bärtiger Maske. Der führende Alte der neuen Komödie.
Museum f. antike Kleinkunst, München.

19. Terrakotta-Statuette: Altes Weib.
Höhe 12,5 cm.
Schauspieler in der Rolle eines alten Weibes, das den um den Leib geschlungenen Mantel auch über den Kopf gezogen hat.
Gipsabguß des Originals aus Capua in den Staatlichen Museen in Berlin.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

20. Terrakotta-Statuette: Parasit.
Höhe 14 cm.
Der dickwanstige Fresser am Tische reicher Herren ist eine Figur der neueren Komödie.
Gipsabguß des Originals aus Capua in den Staatlichen Museen in Berlin.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

21. Terrakotta-Statuette: Koch.
Höhe 16 cm.
Ein glatzköpfiger, wohlbeleibter, weit ausschreitender Alter, der sich den Bart streicht. Er trägt in der Linken einen Marktkorb. Ein satter Schwätzer, der sich wichtig macht. Die Figur ist von der älteren Komödie in die neue übernommen.

Museum f. antike Kleinkunst, München.

22. Terrakotta-Statuette: Sklave.
Höhe 21,5 cm.
Der Schauspieler in straffer entschlossener Haltung mit leicht gewendetem Kopf trägt eine bärtige Maske mit gerunzelter Stirn.

Museum f. antike Kleinkunst, München.
Inv.-Nr. 6936.

23. Terrakotta-Statuette: Sklave.
Höhe 14,5 cm.
Ein mit Trikot bekleideter, sitzender Mann; in Maske und Kostüm als führender Sklave (vgl. Nr. 22) kenntlich.
An seinem linken Arm hängt eine zweite ähnliche Maske. Offenbar ein Schauspieler, der unter Masken gleicher Art die im Ausdruck richtige auswählt. Alexandrinisch.

Aegyptische Abteilung der antiken Sammlungen in Berlin. Inv.-Nr. 14 759.

24. Terrakotta-Statuette: Pädagoge.
Höhe 8,5 cm.
Abdruck aus einer antiken Form im Museum antiker Kleinkunst in München.

Theatermuseum München.

25. Terrakotta-Statuette: Hetäre.
Höhe 24,5 cm.
Frauengestalt von schlankem Wuchs, in koketter Haltung, in langes Gewand mit übergeworfenem dunkelfarbigem Mantel gehüllt; weißer Schal um Hals und das gescheitelte, blonde Haar gelegt.

Das breite rote Gesicht zu aufreizendem Lächeln verzogen.

Museum f. antike Kleinkunst, München.
Inv.-Nr. 6951.

26. Maskenmosaik.
78×61 cm.
Nach dem Original aus der Zeit Hadrians im Capitolinischen Museum in Rom, kopiert von Lucilio Cartocci.

Vor zwei Pilastern, die auf einer Stufe zusammenstoßen, lehnen zwei Masken. Links die einer Flötenspielerin mit gescheiteltem schwarzen Haar, das beiderseits in drei Flechten über die Schläfen hängt. Ueber der Stirn trägt sie eine Schleife. Die Instrumente stehen an der Wand. Rechts die Maske eines Sklaven mit struppigem braunen Haar; er trägt einen Kranz von blühendem Efeu um die Stirn. *Theatermuseum München.*

27. Terrakotta-Maske: Bärtiger Sklave.
Höhe 8,5 cm.
Abdruck aus einer antiken Form im Museum antiker Kleinkunst in München.

Theatermuseum München.

28. Terrakotta-Maske: Frau.
Höhe 13 cm.
Das Haar ist aus dem Gesicht gestrichen und unter einer kunstvollen Haube am Scheitel aufgebunden. Ohrschmuck. Die tiefhängenden Augenlider und der geschäftige Mund (nicht durchbrochen) deuten auf törichte Geschwätzigkeit.

Museum f. antike Kleinkunst, München.

29. Bemalte Terrakotta-Maske: Zofe.
Weißes Gesicht und rote Lippen, rötliches Haar; ein freundliches, etwas vorlautes Wesen mit aufgestülpter Nase, gerümpft, weil sie, dank ihrer Länge sich in vieles hineinsteckt. Figur der neuen Komödie.

Museum f. antike Kleinkunst, München.

30. Marmorrelief: Schauspieler.

Frühes I. Jahrhundert vor Christus. Schauspieler in Dionysoskostüm auf kostbarem Sessel in heiligem Bezirk. Links neben ihm kleiner flötenblasender Knabe, rechts bewegte Frau (Oberkörper fehlt).
Gipsabguß des Originals in Dresden.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

Geistliches Schauspiel des Mittelalters und Gegenwart

Wie das klassische Drama der Griechen, so ist das geistliche Drama des Mittelalters aus religiöser Kulthandlung entstanden. Es ist die den Bedürfnissen des lateinunkundigen Volkes entgegenkommende Versinnlichung der biblischen Heilsgeschichte. Das geistliche Drama des M. A. ist also Theater, und dieses Theater ist ein legitimes Kind der Kirche, geboren im 10. Jahrhundert, das, als es wuchs und sich seiner Mutter ungebärdig zeigte, aus dem Mutterhause verstoßen wurde, um dann erst im Freien als Adoptivkind des Volkes, das im 13. Jahrhundert allmählich lernte, statt des ursprünglichen Latein sich der deutschen Sprache zu bedienen, sich zur vollen Blüte zu entfalten. Die Schaustellung der Kirche wurde zum Volkstheater. Seine Glanzzeit erlebte es gegen Ende des Mittelalters zurzeit der Städteentwicklung in diesen Städten. Es bedurfte dieser Orte der Volksmassierung, denn es war nicht nur Volkstheater in dem Sinne, daß es für das Volk war, sondern auch, daß es von dem Volk getragen war und innerhalb des Volkes sich abspielte. Das Volkstheater war Massentheater nach Spielern und Zuschauern — Geistliche und Laien —, ja Spieler und Zuschauer waren gar nicht zu trennen. Die Darstellung auf dem Marktplatze einer Stadt war von Volk umgeben, das den Spielplatz rings auf den Platzseiten und den Fenstern und Dächern der umstehenden Häuser einschloß, und auch selbst an Einzelheiten der Darstellung, wie Gebeten und Klagen, teilnahm; selbst an der Bewegung nahm es teil, da der Spielplatz ja eine Reihe der durch den zeitlichen Ablauf der Heilsgeschichte bestimmten Oertlichkeiten zu

gleicher Zeit nebeneinander (simultan) zeigte, und die Darsteller gemäß des biblischen Berichtes von einem dieser Standorte zum anderen sich begaben, wobei dann das den Platz umstehende Volk mitzog. Zum ersten Male wird uns 1498 aus Frankfurt berichtet, daß dort der Platz mit einem Spielpodium überbaut wurde.
Diese mittelalterliche Simultanbühne kennt also keine grundsätzliche Trennung von Darsteller und Zuschauer, von Bühnenraum und Zuschauerraum. –

Im Wesentlichen ändert sich nichts, wenn in einigen Städten die verschiedenen Bühnenörtlichkeiten auf Wagen verteilt werden, die in Abständen durch die Straßen fahren, und an bestimmten Haltepunkten dem dort wartenden Volke die gestellte Szene spielen, gewissermaßen der umgekehrte Vorgang wie der Weg von Wallfahrern an einzelnen Bilddarstellungen der verschiedenen Passionsstationen vorbei.

Auf Grund vorhandenen Bildmaterials, unter das als besonders bedeutsam das ausgestellte Ecce-Homo-Gemälde von Hans Schäuffelin zu rechnen ist, muß angenommen werden, worauf mich auch der Berliner Kunsthistoriker Fischel auf Grund eigenen Materials nachdrücklich hinweist, daß neben der allgemein anerkannten Simultanbühne auch noch eine andere Bühnenform des geistlichen Schauspiels im Mittelalter besteht, eine Bühnenform, die der verpönten Mysterienbühne Devrients doch wieder nahekommt. Es darf nicht vergessen werden, daß bis tief ins 16. Jahrhundert hinein trotz aller Teufels- und Komikszenen neben den Aufführungen unter freiem Himmel auch noch in der Kirche gespielt wurde. Da im allgemeinen für Darstellungen innerhalb der Kirche von vornherein der Platz zwischen Chor und Schiff besonders geeignet erscheint, so ist es mindestens bei sogenannten Lettnerkirchen möglich, daß an dieser Stelle zweistöckig gespielt wurde, wobei Ab- und Zu-

gang nach hinten in den Chor und außerdem zu beiden Seiten entsprechend den Seitenschiffen noch Spielräume mit Ausgängen nach hinten in den Chorumgang vorhanden waren. Solche Spielmöglichkeiten in dazu geeigneten Kirchen ergaben dann auch willkommene Bühnenformen für die in der Kirche aufgeführten Meistersingerdramen, und sie bildeten auch einen Bühnentypus, der, ungleich der Simultanbühne, die Möglichkeit zu selbständiger profaner Weiterentwicklung bot. Diese Art von Bühne spiegelt sich gewissermaßen in dem Hause zur Sonne an der Stirnseite der Luzerner Marktbühne.

Die teilweise heute noch bestehenden ländlichen Passionsspiele, wie vor allem das Oberammergauer, oder das Brixlegger, das Erler, das Altinzinger u. a., sind Neugründungen des 17. Jahrhunderts, die höchstens in Textvorlagen in das 16. Jahrhundert zurückreichen. Bühnisch setzen sie die im 16. und 17. Jahrhundert vollzogenen Bühnenwandlungen voraus, so daß bei diesen in die Gegenwart reichenden geistlichen Schauspielen nicht mehr mit der mittelalterlichen Simultanbühne zu rechnen ist.

Das berühmteste Passionsspiel der Gegenwart, das Oberammergauer Passionsspiel, entstand aus einem Gelübde in schwerer Pestnot 1633, von wann es, ungeachtet einzelner erzwungener Verschiebungen, im allgemeinen alle zehn Jahre bis zum heutigen Tage wiederholt wurde. Stofflich geht es auf Spiele des 15. und 16. Jahrhunderts zurück, die mehrfach überarbeitet wurden. Der Zusammenhang dieses ländlichen Passionsspiels des 17. Jahrhunderts mit den städtischen des Mittelalters ist also sehr lose und wesentlich nur durch den Bibeltext gegeben. Die bühnische Gestaltung bildet nach mannigfachen Aenderungen durch Verbindung von unwandelbaren Seitenhäusern und mit Vorhang sowie Kulissendekoration versehenem Mittelbau eine Vereinigung von mittelalterlicher Simultanbühne und zu barocker

Tiefenwirkung weiterentwickelter Terenzbühne. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich der Mittelbau zu einer regelrechten Guckkastenbühne mit Kulissen und Soffittendekorationen, doch ohne künstliche Beleuchtung, entwickelt.

Die Abteilung hat Glasmalereien von Ferd. Müller, Quedlinburg: Christi Geburt, Segnung der Kinder, Abendmahl und Kreuztragung.

101—105. Luzerner Osterspiel von 1583.
Das ausgestellte Material ist bedeutsam für die Kenntnis des geistlichen Schauspiels im Mittelalter, da die Luzerner Spielaufführungen, die als Dankgelöbnis für den katholischen Sieg über die Neugläubigen bei Kappel 1531 entstanden, absichtlich die Reinheit mittelalterlicher Passionsspieltradition pflegen. Der bedeutendste Regisseur dieser immer wiederkehrenden österlichen Aufführungen auf dem Luzerner Weinmarkt war Renward Cysat (1545—1616), der Text und Musik des ersten staatlichen Spielschreibers und -leiters Hans Salat (1498—1561) bedeutend erweiterte. Unter ihm wurden die Luzerner Aufführungen zum auch von Protestanten besuchten Schweizer Nationaltheater. Nach seinem Tode verlieren die Spiele unter der Leitung von Jesuiten ihren ursprünglichen Charakter und zerfallen. Das vorhandene Material läßt alles Wesentliche über Art des Spiels und der Spielbühne, über Regie, Darstellung und Publikum erkennen.

Die Originalgrundrisse Renward Cysats zeigen für den ersten und zweiten Tag der Passionsaufführung eine im wesentlichen gleichbleibende simultane Anordnung der verschiedenen „Stände", vergl. insbesondere die Placierung von Hölle, Tempel und Himmel; andere Stände sind auf beiden Plänen entsprechend der fortschreitenden Passionshandlung geändert.

Nach diesen Grundrissen und dem noch heute nur wenig veränderten Luzerner Weinmarkt hat Albert Köster das ausgestellte Modell des Simultantheaters aufgebaut.

Das Notenblatt aus dem Gesangbuch der Juden zeigt uns, daß die Aufführung von Musik begleitet war. Es sind uns außer den karrikierten Judensängern in der Synagoge noch der Engelchor im Himmel und der Chor der Cantorei, der zu allen großen Ereignissen der Passion singt, bekannt. Zu dieser von Fridolin Jung, Organisten der Luzerner Hofkirche, zu Cysats Text komponierten Gesangsmusik kommt noch die Instrumentalmusik der Harsthornbläser, der Trompeter und des Orchesters, der sogenannten „gemeinen Spillüt".

Auf den Tafelbildern der Jost-Pfyffer-Kapelle sind bekannte Luzerner Bürger porträtiert, und man glaubt Spieler von Luzerner Aufführungen zu sehen. Das jüngste Gericht war ein 1549 aufgeführtes Spiel von Zacharias Bletz; ein Lazarusspiel wurde nachweislich 1529 in Zürich und noch im 18. Jahrhundert in Willisau in der Luzerner Landschaft gespielt, wobei dann dieser Willisauer Lazarus wohl auf ein Luzerner Spiel zurückzuführen wäre, da gewohnheitsgemäß die Landschaft ihre Spiele aus der Hauptstadt entnimmt; das Spiel vom Täufer Johannes endlich war Teil der Osterspiele (16. und 19. Akt). Dadurch sind uns also diese Tafelbilder wichtig zur Kostümkunde der Luzerner Aufführungen.

Die Photographien geben außer Notenblättern vor allem wichtige Regiebemerkungen Cysats, die uns einen Einblick in die Spielführung und Bühnenhandlung ermöglichen. Der „Regent“, Spielleiter und meistens auch Spielschreiber, war zugleich Inspizient und Ansager. Er dirigierte auf dem Spielplatze mit Hilfe der Dirigierrolle, des Regiebuchs die oft aus mehreren Hundert sprechenden Rollen bestehende Aufführung, die beim Luzerner Spiel zwei Tage, von 6 Uhr morgens bis 6 Uhr abends dauerte.

101. Originale Spielgrundrisse von Renward Cysat zum 1. und 2. Tag der Aufführung auf dem Luzerner Weinmarkt 1583. 575×405 mm.

I. Plan für den ersten Spieltag: Szenen des alten und des neuen Testaments bis zur Erweckung des Jünglings von Nain.

II. Plan für den zweiten Spieltag: Fortsetzung der Szenen des neuen Testaments bis zum Pfingstwunder. *Bürgerbibliothek Luzern.*

102. Modell der Simultanbühne auf dem Weinmarkt in Luzern als Schauplatz des zweitägigen Osterspiels im Jahre 1583. Rekonstruiert von Albert Köster nach Renward Cysat. 140×230×150 Millimeter. *Bürgerbibliothek Luzern.*

103. Blatt aus dem Gesangbuch der Juden, einem originalen Aufführungsrequisit des Luzerner Spiels 1583. Doppelseitig beschriebenes Pergament in schwarzem, grün bemaltem Holzrahmen. 450×340 Millimeter. *Theatermuseum München.*

104. 3 Photographien von Bildern der Jost-Pfyffer-Kapelle am Weinmarkt in Luzern: „Das jüngste Gericht“, „Der reiche Mann und der arme Lazarus“, „Johannes Baptista“.
Bürgerbibliothek Luzern.

105. 8 Photographien aus Renward Cysats Dirigierrolle zur Aufführung 1583.
Bürgerbibliothek Luzern.

106. Osterspiel des Klosters Muri. (7 Photographien).

Die Originalhandschrift stammt aus dem Schweizer Kloster Muri. Sie enthält in Bruchstücken den ältesten deutschen Text eines Osterspiels vom Anfange des 13. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur traditionellen Osterspielüberlieferung ist hier mit einer einzigen Ausnahme kein lateinischer Text dazwischen geschoben, auch werden die Verse nicht von Gesang unterbrochen, noch sind Bühnenanweisungen vorhanden. Der besondere Wert des Spieles liegt in der außergewöhnlich hohen Vers- und Stilkunst.

Kantonsbibliothek Aargau.

107. Alsfelder Passionsspiel.

Pergamentgebundene Papierhandschrift von 83 Blättern 44×16 Zentimeter, dazu noch 24 kleinere Textblätter und 1 kleineres Deckblatt mit Aufführungsnotizen.

Die in der Casseler Landesbibliothek befindliche Papierhandschrift stammt aus dem Ratsarchiv der Stadt Alsfeld (Oberhessen) und ist von vier oberhessischen Schreibern anläßlich der Alsfelder Aufführungen von 1501, 1511 und 1517 kompiliert und niedergeschrieben. Der Hauptteil von dem Schreiber A. umfaßt Blatt 1a bis 81b und gibt den Text zur dreitägigen Passionspielaufführung von 1501; seine Vorlage war die verschollene Friedberger Dirigierrolle um 1465; außerdem waren ihm eine jüngere Bearbeitung des älteren Frankfurter Passionspiels, die Trierer Marienklage und das Thüringer Zehn-Jungfrauenspiel bekannt. Die Haupterweiterung erfuhr das Spiel für die dreitägige Passionsaufführung von 1511.

Die Schreiber beschränkten sich im allgemeinen auf die Kompilierung ihrer Vorlagen, die sie aber als praktische Spielleiter durch eigene sorgfältige Spielanweisungen bedeutsam ergänzten. Dadurch nimmt das Alsfelder Spiel in der Frankfurt-Friedberger Spielgruppe eine Sonderstellung ein, wie auch durch die auf die Sensationsschaulust der Zuschauer berechnete breit-realistische Ausgestaltung der Teufelsszenen und komischen Zwischenspiele.

Aufgeschlagen ist Seite 11b/12a mit dem Tod des Johannes des Täufers und einem komischen Teufelszwischenspiel.

Besonders wichtig für die Kenntnis der Spieltechnik des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels sind die wenigen erhaltenen Dirigierrollen. Beim Alsfelder Spiel liegt der Ausnahmefall vor, daß wir Spieltext und Regiebuch (Dirigierrolle) der gleichen Aufführung kennen. Die Alsfelder Dirigierrolle, die leider der Ausstellung nicht zur Verfügung gestellt wurde, befindet sich noch im Ratsarchiv von Alsfeld.

Landesbibliothek Kassel.

108. Das Eisenacher Spiel von den zehn Jungfrauen.

Das Zehn-Jungfrauenspiel stammt von einem dichterisch begabten eifervollen Eisenacher Dominikanermönch, der in diesem eschatologischen Drama seine pelagianistische Ueberzeugung von der unbedingten Selbstverantwortlichkeit des Einzelmenschen der in den Marienkult mündenden augustinischen Gnadenlehre kompromißfeindlich entgegensetzt. Der Eindruck der Eisenacher Aufführung am 4. Mai 1321 war außergewöhnlich stark, so daß der anwesende Landgraf der Freidige schwerste seelische Erschütterung erlitt, die zu seinem Tode nach längerem Siechtum führte. Der ursprüngliche Text ist verloren. Doch wurde 1847 im Mühlhausener (Thüringen) Ratsarchiv eine handschriftliche Bearbeitung aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gefunden. Eine zweite von dem Urtext weiter entfernte Bearbeitung ist 1428 in Oberhessen entstanden und liegt in Darmstadt.

Stadtarchiv Mühlhausen (Thür.).

109. Modell des Eisenacher Spiels von den zehn Jungfrauen.

Modell der Aufführung im Juli 1921, neu übersetzt und szenisch bearbeitet von Conrad Höfer und Paul Helwig. Aufgeführt von Laienspielern in beschränkter Personenzahl: Christus, Maria, fünf kluge, fünf törichte Jungfrauen, fünf von Spielmann angeführte Tänzer, zwei Teufel, ein Mönch als Vertreter des Chors und beliebig viele Engel. Die Bühne ist an eine Mauerwand des Dominikanerklosterhofs, in dem die ursprüngliche Aufführung stattgefunden hat, angelehnt: Spielpodium mit beiderseitigen Treppenaufgängen, im Hintergrunde erhöhtes Gerichtstafelpodium mit ebenfalls beiderseitigen Treppenaufgängen.
Modellgröße: Spielpodium: Breite 82,5 cm, Höhe 10,5 cm, Tiefe 70 cm bis zur Mauer, 45 cm bis zum Hinterpodium; Hinterpodium: Breite 55 cm, Höhe 20,5 cm, Tiefe 25 cm.

Magistrat Eisenach.

110—112a. Donaueschinger und Villinger Passionsspiel.

Die beiden Handschriften des Donaueschinger und des Villinger Passionsspiels sind wahrscheinlich um 1794 bei Aufhebung des Villinger Franziskanerklosters aus dessen Bibliothek nach Donaueschingen gekommen.

Das Donaueschinger Passionsspiel stellt die Bearbeitung dar eines auch dem Luzerner Osterspiel von 1545 zu Grunde liegenden Urtextes, dem es aber nähersteht wie das Luzerner Spiel. Die zahlreichen Luzerner Bearbeitungen desselben Textes lassen auf Luzern als literarische Heimat schließen. Ein in Villingen oder dessen Umgebung beheimateter mit dem Verfasser nicht identischer

Schreiber hat in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts das Donaueschinger Spiel als Bearbeitung des Luzerner Urosterspiels niedergeschrieben. Die Handschrift bricht mit der Kunde der Frauen an Petrus von der Auferstehung Jesu ab, ist also trotz seiner Länge von 4106 Versen unvollständig. Neben schwarzem Text enthält sie Noten zur Begleitmusik und zahlreiche rot geschriebene Regiebemerkungen.

Aufgeschlagen ist Blatt 42 mit der Szene im Garten Gethsemane und auf dem Oelberg (auf dem Bühnenplan der untere Schauplatz rechts).

Der ausgelegte Spielgrundriß zeigt die typische mittelalterliche Simultanbühne, wobei der öffentliche Spielplatz in drei durch Tore zugängige Teile geschieden ist. Das erste Tor führt links zur Hölle, rechts zum Garten Gethsemane mit dem Oelberg und gibt damit den Schauplatz bis zur Gefangennahme; das zweite Tor führt die Passionshandlung nach Jerusalem mit den Häusern des Pilatus, des Kaiphas, des Hannas rechts, den Häusern des Herodes, des Abendmahls links, der Geißelungssäule und der Säule, da Petrus beim Hahnenschrei den Herrn verleugnet, in der Mitte; das dritte Tor führt zum Schauplatz von Tod und Auferstehung, zum Calvarienberg mit dem heiligen Grabe rechts und dem himmlischen Sitze Gottvaters am Ende.

Sowohl das Donaueschinger wie das Villinger Spiel ist oft in Villingen aufgeführt worden, wenn uns auch nur von einer durch die Franziskaner am 21. und 29. März 1646 in Villingen veranstalteten Passionsaufführung berichtet wird. Der ausgelegte Spielplan gehört wohl zum Villinger Passionsspiel.

Das Villinger Passionsspiel stellt eine eingehende Umarbeitung des Donaueschinger Spiels aus dem Jahre 1585 dar und ist zum Unterschied von diesem vollständig in der Handschrift erhalten. Die vielfach korrigierte Handschrift zeigt am Rande der einzelnen Blätter von anderer, wohl von des Spielleiters Hand schwarz geschriebene Regiebemerkungen.

Aufgeschlagen ist Blatt 94/95 in Band I mit der Pilatusszene und Blatt 52/53 in Band II mit der Szene der Bestellung der Grabwächter am Ende des IV. Aktes; die Regiebemerkung am Schlusse weist auf die Musik hin, die bei jedem Aktschluß einsetzt.

110. Donaueschinger Passionsspiel.
In Pappband mit Lederrücken und -ecken gebundene Papierhandschrift in gespaltenen 2°, 320 Millimeter × 115 Zentimeter.

Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek, Donaueschingen.

111. Spielgrundriß eines Passionsspiels. 290×80 Millimeter.

Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek, Donaueschingen.

112. Commedia Von dem bittern Leiden und Sterben Jesu Christi (sogen. Villinger Passionsspiel). 1600. Zwei Bände von 133 und 109 Blättern in 4°, gebunden in 3/4 mit Leder überzogene Holzdeckel. 250×190 Millimeter.
Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek, Donaueschingen.

112a. Sechs Darstellungen der Donaueschinger Passion Christi.

Handkolorierte Holzschnitte aus der Mitte des 15. Jahrhunderts nach dem Original der Handschrift 424 der Fürstlichen Hof-Bibliothek zu Donaueschingen. Mit Genehmigung Sr. Durchlaucht des Fürsten Max Egon zu Fürstenberg herausgegeben von Kurt Pfister. München 1922. 12×8,5 cm.

Einzug in Jerusalem. — Fußwaschung. — Verspottung. -- Geißelung. — Dornenkrönung. Die Schergen drücken mit Hölzern die Dornenkrone aufs Haupt des Herrn, damit die darunter befestigten blutgefüllten Blasen platzen. — Auferstehung.
Dr. Alfred Scharf.

113—123. Gemälde und Skulpturen aus dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums, München.

Die beigefügten Notizen sind größtenteils dem Katalog des Bayerischen Nationalmuseums entnommen. Die Gemälde dienen der Illustrierung entsprechender Szenen des geistlichen Schauspiels des Mittelalters.

113. Christus vor Kaiphas.
Gemälde aus der Bodenseeschule vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Rechts steht unter einem baldachinartigen Bau der Hohepriester, links der gefesselte Christus, von einem kleinen Kriegsknecht an einem um den Hals gelegten Strick festgehalten. Dahinter Juden und Kriegsvolk. Rechts Petrus, hinter ihm die Schaffnerin, oben auf einem Balken der Hahn.
Holz. Goldgrund. 78 h., 57 br. — Wahrscheinlich aus Bregenz.

114. Christus vor Pilatus.
Nürnbergisches Gemälde um 1460.
Christus steht mit gefesselten Händen vor Pilatus, der rechts auf einem Thron sitzt, links hinter Christus ein Geharnischter, der ihn hält, dahinter Kriegsknechte und Volk. Dicht bei Christus ein Mann, zum Schlage ausholend.
Fichtenholz. Goldgrund. 148,5 h., 85,2 br.

115. Geißelung Christi.
Fränkisches Gemälde um 1480—1490. Wohl von dem Meister des Hersbrucker Altares.
Links in einem Gemach der Schmerzensmann an der Säule, von Knechten gegeißelt. Rechts zwei weitere Knechte. Darüber Einblick in das Gemach des Pilatus, an dessen Tür eine Anzahl Juden Einlaß begehrt.
Fichtenholz. 121,1 h., 91,1 br.

116. Ecce homo.
Fränkisches Gemälde um 1480—1490.
Links Christus und Pilatus auf der Treppe des Hauses, rechts unten im Hofraum die Menge des Volkes. Hinten wird auf einem Balkon Barnabas gezeigt.
Fichtenholz. Goldgrund. 120,1 h., 92,3 br.

117. Passionsszenen.
Bayerisches Gemälde um 1480.
Vorn wird Christus ans Kreuz genagelt, im Mittelgrunde links Kreuzschleppung, rechts Calvarienberg, im Hintergrunde links eine Stadt (Einzug in Jerusalem) und der Oelberg. Rechts oben im rotumsäumten Rechteck das jüngste Gericht.
Fichtenholz 1,65 h., 1,55 br.

118. Christus vor dem Hohepriester.
Gemälde von Paul Lautensack, geb. 1478 zu Bamberg. 1528 Bürger zu Nürnberg, gestorben wahrscheinlich Ende der 50er Jahre.
Christus wird von den Kriegsknechten vor den rechts im Tempel thronenden Hohenpriester geführt. Links vorn schlägt ein Mann auf Christus ein. Rechts Gefolge des Hohenpriesters. Links hinten in einem Hofraum Petri Verleugnung; auf einem Baum der krähende Hahn.
Fichtenholz. 103 h., 85,1 br.

119. Geißelung Christi.
Wie die vorhergehende Nummer Gemälde von Paul Lautensack.
Christus ist in der Mitte eines Gemaches an die Säule gebunden, und wird von drei Knechten gegeißelt; ein vierter bindet ihm hinten die Hände zusammen. Links flicht einer die Dornenkrone, von rechts trägt ein weiterer ein Rutenbündel herbei. Rechts durch einen Torbogen sieht man an einem Fenster Pilatus und dessen Frau. Unten ein Hund (entlehnt aus Dürers Holzschnitt B. 8).
Holz. L. M. 101 h., 84,1 br.

120. Christi Dornenkrönung.
Gemälde von Jan Pollack, in München nachweisbar seit 1484, von 1488 ab Stadtmaler, gest. 1519.
Christus sitzt auf Stufen in der Mitte eines Gemaches und ist umgeben von 6 quälenden und spottenden Knechten. Einer ist im Begriff, ihm die Dornenkrone aufzusetzen. Links hinten in Fensteröffnung drei Zuschauer und Blick in Straße mit Brunnen; rechts Durchgang, in dem ein weiterer Zuschauer lehnt, zu Nebengemach mit thronendem Pilatus, vor den Kriegsvolk Christum führt.
Holz. 208 h., 132 br., rundbogig.

121. Höllenrachen.
Niederrheinisches Gemälde um 1520.
Riesiges offenes Maul eines phantastischen Tieres, in dem Teufel und Sünder sich befinden. Hinten Seelandschaft, von wo Teufel noch weitere Sünder herbeischleppen.
Holz. 116,5 h., 64,5 br.

122. Christus unterm Kreuz.
Holzplastik, Bodensee um 1400—1420.
Auf Grasnarbensockel mit vorgesetztem rechten Fuße nach rechts hin ausschreitend, faßt Christus mit der rechten Hand das auf der rechten Schulter liegende Kreuz, mit der gesenkten Linken das Gewand; das Haupt ist nach vorne gewendet und leicht zur linken Schulter geneigt. Lockenhaar, geteilter Spitzbart; ehemals grüne Dornenkrone, gegurteter, langer, ehemals roter Leibrock, der sich schleppenartig auf den Boden legt.
Vollrund. — Lindenholz, Fassung bis auf geringe Reste der Rückwand abgelaugt. — Die vorderen Glieder der Finger der linken Hand, ausgenommen den Daumen, fehlen; das Kreuz ergänzt.
Höhe ohne Kreuz 113, mit Kreuz 155.

123. Kreuztragung.
Oberteil einer Chorgestühlwange, niederrheinisch um 1500.
Christus bricht unterm Kreuz zusammen. Vor ihm Scherge (Kopf fehlt), hinten nimmt Simon das Kreuz. An den Stirnseiten geflügelte Putten und Rosettenschmuck.
Holz, bemalt und vergoldet, Länge 53 Zentimeter, Höhe 38 Zentimeter.

Nationalmuseum München.

123a. Kreuzigung.
Photo des Gemäldes eines niederrheinischen Meisters vom Ende des 15. Jahrhunderts (interessant ist die simultane Darstellung von dreiaufeinanderfolgenden Stadien der Kreuzigung). Original im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

124. Ecce homo.
Photographie eines Gemäldes 1517 von Hans Schäuffelin † 1540.
Zweistöckiger Mittelbau mit Durchgängen nach hinten. Auf beiden Seiten Durchgänge nach hinten in Landschaftsscenen; rechts und links davon zweistöckige Seitenbauten mit Durchlässen. Beispiel einer Lettnerbühne. (Vgl. die Einleitung.) Das Original befindet sich in der Gemäldegalerie Schloß Schleißheim bei München. Gr. 50×81, 1 : 5 natürl. Größe.

Theatermuseum München.

124a. Marienlegende.
Niederländische Miniatur, Anfang 16. Jahrhundert. Vergrößerte Photographie nach dem Original im Berliner Kupferstichkabinett. In zwei Stockwerken je zwei Szenen in Arkaden; vor den unteren Arkaden eine Art Vorderbühne.

Dr. Alfred Scharf.

125. Verspottung Christi.
Photographie eines Gemäldes eines niedersächsischen Meisters, das Beziehung zu tatsächlicher

Aufführung haben dürfte. Größe 22×21 Zentimeter. Das Original in Gemäldegalerie Braunschweig.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

126. Gang der drei Marien zum Grabe Christi.

Photographie aus dem cod. Augiensis LX, einem Reichenauer Antiphonar um 1000, im Besitze der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

127—132. Dürers Passionskupferstiche.

Reproduktionen der Reichsdruckerei.

127. Gefangennahme Christi.

128. Christus vor Pilatus.

129. Christus vor Kaiphas.

130. Geißelung Christi.

131. Ecce homo.

132. Christus in der Vorhölle.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

133—139a. Oberammergauer Passionsspiel.

133. Bühne des Oberammergauer Passionsspiels. Oelgemälde von Alois Joseph Pögel. 1862. Größe ohne Rahmen 300×141 Zentimeter.

134. Bühne des Oberammergauer Passionsspiels. Oelgemälde von Leonhard Gastel. 1887. Größe ohne Rahmen 82×159 cm.

Bürgermeister Oberammergau.

135. Von dem Leyden und Sterben, auch Aufferstehung unseres Herrn Jesu Christi.
Neudruck des ältesten erhaltenen Textes der Oberammergauer Passionsspiele aus dem Jahre 1662. Nach der Handschrift im Archiv des Hauses Guido Lang in Oberammergau 1910 herausgegeben von Georg Queri im Verlag der Gg. Lang sel. Erben in Oberammergau.
Aufgeschlagen ist der Faksimile-Abdruck: „Volgt daß Urtl yber Jesu Christ:"
Frau Ricca Lang u. Frl. Hertha Lang, Oberammergau, aus dem Verleger Guido Lang'schen Museum.

136. Der Wanderer auf dem Wege des Kreuzes. Durch biblische und lebhafte Bilder zur Betrachtung vorgestellt, und von der ehrsamen Gemeinde zu Oberammergau auf öffentlicher Schaubühne aufgeführt den 13ten und 16ten des Brachmonats 1785.
14 Seiten starkes Textbuch der Kreuzschule 1785. 80.
Frau Ricca Lang u. Frl. Hertha Lang, Oberammergau, aus dem Verleger Guido Lang'schen Museum.

137. Jesus - Messias oder die Menschen - Erlösung in vier Abtheilungen mit bildlichen Vorstellungen aus dem alten Bunde aufgeführt mit allerhöchster und allergnädigster Erlaubniß zu Oberammergau

am 15ten, 16ten, 22ten May, am 4ten, 15ten, 25ten und 26ten Juny, und am 2ten July 1815.
32 Seiten starkes Textbuch zum Passionsspiel, 1815. 4⁰.
Frau Ricca Lang u. Frl. Hertha Lang, Oberammergau, aus dem Verleger Guido Lang'schen Museum.

138. Eduard Devrients Bericht über das Oberammergauer Passionsspiel.
Eduard Devrient gebührt das Verdienst, als erster nachdrücklich auf die Bedeutung des Oberammergauer Passionsspiels hingewiesen zu haben. Am 2. November 1850 erschien sein Bericht in der Leipziger „Illustrierten Zeitung", Band XV, Nr. 383, Seite 276—281 mit Zeichnungen von Friedrich Pecht.
Prof. Dr. H. Devrient, Weimar.

139. Dankschreiben der Gemeinde Oberammergau an Devrient.
Die Gemeinde dankt E. Devrient für seine Verdienste um das Oberammergauer Passionsspiel und lädt ihn zur Aufführung 1860 ein. Handschriftlicher Brief vom 6. Juni 1860.
Prof. Dr. H. Devrient, Weimar.

139a. Oberammergauer Passionskostüme.
I. Historische Kostüme:
König Herodes (1850), 1 Rock.
Pilatusdiener (1860), 2 Röcke.
Rottsoldat (1850), 2 Röcke mit Metallfadenmustern.
Pharisäer (1860), 1 Ueberwurf.
11 Kopfbedeckungen zu Ratskostümen gehörig aus dem Jahre 1850.

II. Kostüme aus dem Passionsjahre 1922:
Christuskostüm, 1 Rock, 1 Mantel, 1 Binde, 1 Krone.
Johanneskostüm, 1 Rock, 1 Mantel, 1 Binde.
Judaskostüm, 1 Rock, 1 Mantel, 1 Binde.
Kaiphaskostüm, 1 Rock, 1 Ueberwurf, 1 Binde, 1 Kopfbedeckung, 1 Attribut.
Annaskostüm, 1 Rock, 1 Ueberwurf, 1 Binde, 1 Kopfbedeckung.
Prologkostüm, 1 Rock, 1 Mantel, 1 Goldschnur.
Pharisäerkostüm, 1 Rock, 1 Ueberwurf.
Mariakostüm, 1 Rock, 1 Mantel, 1 Binde.
Freundin-Jesu-Kostüm, 1 Rock, 1 Ueberwurf.
Oberpriester Dathankostüm, 1 Rock, 1 Ueberwurf, 1 Kopfbedeckung.
Volkskostüm, männl., 1 Rock, 1 Ueberwurf, 1 Binde.
Priesterkostüm, 1 Rock, 1 Ueberwurf, 1 Kopfbedeckung (aus dem Jahre 1890).
Rottsoldatenkostüm, 1 Ringpanzer, 1 Hose, 1 Helm.
Henkerkostüm, 1 Rock, 1 Hose, 1 Kopfbinde, 1 Gurt.
Gemeinde Oberammergau.

140, 141. Passionsspiel von Schwäbisch-Gmünd.

Das Passionsspiel von Schwäbisch-Gmünd stammt aus dem 17. Jahrhundert und wurde zum letzten Male am 7. und 8. April 1803 gespielt. Der vorhandene handschriftliche Text, im Besitze des Kaplans Weser in Schwäbisch-Gmünd, stammt aus dem Jahre 1769. Der in „Katholische Trösteinsamkeit" 1856 veröffentlichte Text trägt den Titel: „Trauerspiel, oder Geschichte des leidenden und sterbenden Heilandes Jesus Christus in 24 verschiedene Auftritte abgetheilt, und öffentlich aufgeführt in der Hochlöblichen des heiligen Römischen Reichs Kaiserlichen Freien Stadt Schwäbisch-Gmünd; also daß die ersten 12 Abänderungen am Grünen Donnerstag, die übrigen am heiligen Karfreitag vorgestellt werden." Der erste Spieltag umfaßt die Ereignisse von Christi Abschied von der Mutter bis zur Verspottung und Verleugnung Petri mit der Zwischenszene Maria und Magdalena; der zweite Spieltag beginnt nach einem allegorischen Vorspiel mit der Ratssitzung und endigt mit der Kreuztragung.

Die Podiumsbühne stand an der Nordseite der Pfarrkirche, der Schmalseite eines langgestreckten Platzes und lehnte sich links an eine Hauswand an. Ihr Hintergrund bildeten, ähnlich wie bei der Terenzbühne, vier nebeneinander gereihte Zellen, von denen die größten mit vier schräg gestellten Schieberkulissenpaaren ausgestattet waren. Das vorspringende weit mehr breite wie tiefe Podium hat Rampenbeleuchtung. Oelberg und Hölle befanden sich rechts von der Bühne.

140. Oelgemälde mit der Bühne des Passionsspiels von Schwäbisch-Gmünd.

Kopie nach dem in Schwäbisch-Gmünd in der Ehrhardtschen Altertümersammlung befindlichen Original des 18. Jahrhunderts. 32 h., 52,5 br.

Theatermuseum München.

141. Aquarell der Bühne des Passionsspiels von Schwäbisch-Gmünd.

Kopie einer farbigen Zeichnung der im Schwäbisch-Gmünder Stadtarchiv befindlichen Handschrift der Deblerschen Chronik. 24 h., 34,3 br.

Theatermuseum München.

142—147. Vilsbiburger Liebfrauen-Festspiele.

Vilsbiburg, seit 1686 als Muttergotteswallfahrt bekannt, begann sein Liebfrauen-Festspiel, dessen Inhalt das Leben der Gottesmutter bildet, im Jahre 1922, nachdem Vorführungen lebender Bilder aus dem Marienleben in früheren Jahren vorangegangen waren. Der Anstoß ging von Bürgern des Marktes aus. Die Bühne wurde nach Angaben des Spielleiters Dr. P. Expeditus Schmidt O. F. M. gebaut, gegliedert in eine neutrale Vorderbühne und eine verwandlungsfähige Innenbühne. Den Text dichtete auf Grund der vom Spielleiter

ausgearbeiteten, seiner Bühnenform angepaßten Szenenfolge der Benediktinerpater Bonifaz Rauch von der Abtei Metten a. Donau, die Vertonung wechselte; nachdem eine Musik des nunmehr als Leiter der Augsburger Musikschule wirkenden Tonkünstlers Heinrich Kaspar Schmid als die Kräfte des kleinen Ortes (3300 Einwohner) übersteigend empfunden wurde, wird jetzt eine Vertonung des Benediktiners P. Victor Eder von der gleichen Abtei gespielt. Die Bühnenbilder gestaltete der Architekt Joseph Elsner (München-Vilsbiburg).

Gespielt wird alljährlich am Hauptfeste der Wallfahrt im September, sonst nur, wenn Pilgerzüge angesagt sind.

142. Modellbühnenbild: Hochzeit zu Kana.
Gr. 1 : 20. Rechts ist eine äußere Mauer weggedacht und dadurch sichtbar der Zugang zu den Ankleideräumen und zur Bühne, die Vorder- und Innenbühne, den gewölbten Hintergrund als Lufthorizont. Ferner gibt das Modell die Lage der verschiedenen Züge, wie Baumprospekt — Haus Nazareth — Haus Bethanien —, Tempelprospekt, den Beleuchtungs- und Sternenhimmelzug an. Links vom Modell ist ebenfalls eine Wand weggedacht und dadurch Einblick in die Wandzüge ermöglicht. Ein am Horizont entlang stehendes niederes Gerüst ermöglicht die Umstellbarkeit des Landschaftshorizontes in den verschiedenen Höhen-, Tiefen- und Seitenlagen. Ferner ist an dem Modell ersichtlich der Zugang zum versenkten Orchester vom Ankleideraum der Herren aus und an der Bühnenrampe ein kleiner Anbau, welcher den Beleuchtungsbeobachter und den Einsager aufnimmt. An eine Brüstung anschließend der Zuschauerraum, welcher 540 Sitzplätze und 40 Stehplätze faßt.

143. Modellbühnenbild: Heilige 3 Könige.
Gr. 1 : 20.

144. Modellbühnenbild: Haus Nazareth.
Gr. 1 : 20.

145. Modellbühnenbild: Kreuztragung.
Gr. 1 : 20.

146. Bühnenbild: Herbergsuche.
Gr. 1 : 20. Farbskizze auf Karton. Darunter Bühnensituationsplan.

147. Bühnenbild: Verherrlichung.
Gr. 1 : 20. Farbskizze auf Karton. Darunter Bühnensituationsplan.

148. Modell der Passionsspielbühne in Erl (Tirol).
Modell des Neubaus 1908—1912. Aus Sammlung Albert Köster. Größe 50×120, Höhe 70 cm. Urkunden verloren durch mehrere große Brände, besonders 1809. Spiele nachzuweisen in Rosenheim seit 1613 (Passion), Kiefersfelden seit 1618 (Rittersp.). In Rosenheim, Flintsbach, Oberaudorf

spielt man in der Karwoche Passion, zu Ostern Auferstehung. Der älteste erhaltene Erler Text ist ein Osterspiel, eine mundartliche Bearbeitung des Passionsspieles von Sebastian Wild in Augsburg (1565). Die Handschrift ist 1797 datiert. Text zwischen 1801 und 1848 nicht bekannt. 1848 Spielverbot. Text von 1850 erhalten, bearbeitet von Jakob Mühlbacher. Spielhaus für 600 Zuschauer beim Bräuwirt Dominikus Weinzierl im Mühl-Graben, errichtet 1858. 1908—1911: Neubau nach Entwurf von Paul Kronthaler, Erl und Josef Stolz, Innsbruck. Halle, „Im Stile der Unterländer Häuser“, 50 m lang, 18 m breit, 17 m hoch. Hauptvorhang mit Erler Dorfgasse und der Lourdeskapelle, dahinter fünfteilige Passionsbühne „nach Oberammergauer Muster“. Ansteigender Zuschauerraum mit Galerie für 1500 Personen. Text weiter bearbeitet 1868 von Franz Angerer, Angleichung an den von Oberammergau aus dem Jahre 1860. 1912 Regie: P. Dr. Expeditus Schmidt, O. F. M. und Prof. Gebhardt Fugel, München. Die frühesten in Erl nachweisbaren Vorstellungen betreffen ein Osterspiel in den Jahren 1697 und 1700.
Theatermuseum München.

149. Situationsplan zu einem geistlichen Schauspiel.

Gezeichnet von Dr. Nießen nach der Rekonstruktion, die Prof. Dr. Julius Petersen aus der Untersuchung der Frankfurter Dirigierrolle einer auf dem Römerplatze in Frankfurt a. M. dargestellten Passion, 14./15. Jh., in der Zeitschrift für Deutsches Altertum, 1923 veröffentlichte.
Spielplatz im Rahmen des weiteren Stadtplanes von Frankfurt a. M. *Dr. Carl Nießen.*

150. Situationsplan zu einem geistlichen Schauspiel.

Der obige Spielplan mit ausführlicher Bestimmung der verschiedenen Standorte der mittelalterlichen Simultanbühne. *Dr. Carl Nießen, Köln.*

Volkstheater

Die Fastnachtsspielbühne verhält sich zur Bühne des geistlichen Dramas des Mittelalters wie die Kammerspiele zum großen Theater, die „Flüsterbühne“ zur „Schmetterbühne“. Sie ist eigentlich gar keine Bühne; junge Burschen, Handwerker erscheinen im Wirtszimmer oder in einem Bürgerhaus und führen vor den Anwesenden ihre satirische Posse auf, wobei also Zuschauer und Spieler auf demselben Boden sich befinden und die Spieler entweder mitten im Raum sprechen oder als Bühnenrückwand die Türwand mit der Tür als Ausgang benützen. Als Requisiten dienen allenfalls Tisch und Stühle.

Solche Fastnachtsspielaufführungen fanden auch auf einem Wagen statt, der beim Durchgang durch die städtischen Straßen an bestimmten Punkten zum Spiele Halt machte. Oder aber die Freilichtaufführungen fanden auf primitivem Podium — Bretter über aufgestellte Fässer gelegt — statt, also einer Art Marktschreierbühne, die ihre letzten Wurzeln im antiken Mimus hat und wohl auch frühzeitig die Rückseite durch einen Vorhang abtrennte, so daß sie nur noch dreiseitig von in die Höhe gaffenden Zuschauern umstanden wird.

Das Fastnachtsspiel ist ein Volksspiel. Es entwickelt sich aus frühjährlichen kultischen Fruchtbarkeitstänzen über die in den Neidhardtspielen überlieferten Lenzfeiern zur dramatisch-satirischen Karrikierung realistischer Umwelt. Stets ist der Narr die Hauptfigur. Sein Ahne ist der heidnische Fruchtbarkeitsdämon mit dem Phallussymbol, der mit der Christianisierung zum Teufel wird. Entsprechend fortschreitender rationalistischer Aufklärung wird gegen Ende des Mittelalters der Teufel, der sittlich-negative Böse zum Narren, dem intellektuell-

negativen Dummen, dessen Hauptcharakterzüge, karrikierten Urtrieben des Menschen entsprechend, Gefräßigkeit, Geilheit, Feigheit, Großmäuligkeit sind.

Die Fastnachtsspiele waren gegen Ende des Mittelalters allmählich Literatur geworden. Daneben erhielten sich aber unliterarische Fastnachtsumzüge. Solche Fastnachtsmummenschanzen sind die bekannten Schembartspiele, d. h. Maskenspiele, die die Zunft der Metzger und anderer Handwerker in Nürnberg seit dem 14. Jahrhundert bis 1539 alljährlich zur Fastnachtszeit veranstaltete und deren Kostüme uns in etwa 40 Schembartbüchern überliefert sind.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts ab gewannen fremdländische Komödiantentruppen in Deutschland durch ihre größere Routine als Berufsschauspieler die Volkskunst und verdrängten daraus die von dilettantischen Handwerkern getragenen Fastnachtsspiele. In Süddeutschland waren es zuerst hauptsächlich italienische Truppen, die Anklang fanden, und ihr Hauptspielgut war die italienische Stegreifkomödie, commedia dell'arte, so genannt, weil sie von Berufsschauspielern ausgeübt wurde, oder auch commedia soggetto, weil nur der skizzierte Handlungsverlauf, aber nicht der Dialog festgelegt war. Diese improvisierende commedia dell'arte, die wie die alten römischen Atellanen in der Volksliebe für naive Komik und realistisch-witzige Satire gründet, erfreut sich in Italien schon um 1500 allgemeiner Beliebtheit. Von hier aus durchwanderte sie sowohl Spanien und Frankreich als auch Deutschland. Sie ist wie das deutsche Fastnachtsspiel echte Volkskunst in dem Sinne, daß ihre tiefste Wurzel der antike volkstümliche Mimus ist und daß ihr Wirkungsbereich die breite Volksmasse bildet. Neben diese genetische und soziologische Verwandtschaft tritt noch die ästhetische, indem die commedia dell'arte ebenso wie das Fastnachtsspiel ihre Betätigung auf dem Gebiete der Komik sucht; bei beiden steht

die komische Figur im Mittelpunkte! So war gewissermaßen das komische Stegreifspiel der natürliche Erbe des Fastnachtsspiels und damit führt die komische Figur eine ununterbrochene Existenz vom Mittelalter, wenn nicht vom heidnischen Altertum bis zur Gegenwart, wobei allerdings die commedia dell'arte dem ursprünglichen deutschen Narrentypus eine Bereicherung seiner Varietäten schenkte. Das früheste Beispiel dafür ist die Narrentreppe auf der Trausnitz in Landshut (um 1570).

Die Rollen der commedia dell'arte werden von immer wiederkehrenden Typen, Masken getragen. Die Hauptrolle hat der Zanni, eine dialektische Form des italienischen Vornamens Giovanni für einen Bauerntypus aus Bergamo; auch hier wie bei den deutschen Fastnachtsspielen ist also der Bauerntölpel die komische Figur, er erscheint unter dem Namen Arlecchino, aber auch in Einzelheiten verändert als Brighella, Pedrolino, Pulcinella, Scaramuccia u. a. Neben ihm kehren immer wieder der Pantalone, ein karrikierter venezianischer Kaufmann, Gratiano oder Dottore, der karrikierte Bologneser Gelehrte, Capitano, der großmäulige Soldat spanischer Herkunft. Die Frauenrollen, unter denen Colombine besonders bekannt ist, sind keine typischen Masken, sondern wechseln entsprechend der Handlung. Außer den vier männlichen Hauptrollen treten noch eine Anzahl anderer Personen, namentlich Liebhaber auf, die aber ebenfalls keine stehenden Masken sind. Der Zannitypus erscheint gewöhnlich in der Rolle eines Bedienten oder Vertrauten und ist fast stets der Hauptträger der Handlung; in allen seinen Abarten bleibt er die erste komische Figur.

Im allgemeinen bestand ein Stück der commedia dell'arte aus etwa 12 Spielern: Pantalone, Dottore, Capitano, ein oder zwei Liebespaare und fünf bis sieben Diener oder Dienerinnen. Die Handlung entwickelt sich gewöhnlich daraus, daß die Diener der Lie-

benden die widerstrebenden Absichten der Alten zunichte machen und die Heirat ermöglichen.

Der Typus der komischen Figur wurde nicht nur durch die commedia dell'arte bereichert, auch die englischen Komödiantentruppen stellten überall den Narren in den Vordergrund, der ja meistens als Hauptfigur der Truppe auch deren Leiter war. Von Namen, unter denen meist die ganze Truppe bekannt war, sind uns überliefert: Jan Posset (nach einem englischen Getränke), Pikkelhering, Jean Potage, Hans Supp, Stockfisch, Hanswurst u. a. Diese Namen der komischen Hauptfigur zeigen bereits die allmähliche Verdeutschung der Komödientruppen, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in Kreuz- und Querzügen ganz Deutschland durchzogen. Die Wandertruppen sind Träger des Volkstheaters. Die Hauptbedeutung des Wandertruppentheaters liegt darin, daß seine Darsteller nicht länger Dilettanten, sondern Berufsschauspieler sind. Ihr Bühnentypus ist eine vereinfachte Shakespearebühne. Jedoch wird die verkürzte Vorderbühne mit einfachen Seitenkulissen ausgestattet und außer dem die Hinterbühne verdeckenden Mittelvorhang noch ein Vordervorhang eingeführt. Diese mit Vorhängen geschlossene Podiumbühne wird im 17. Jahrhundert im Gegensatz zur Schulbühne, zur Jesuitenbühne, zur höfischen Barockbühne die eigentliche Volksbühne.

Als Volkstheater fassen wir alles zusammen, was seit dem Auftreten der deutschen Wandertruppen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts sich in ausgesprochenen Gegensatz stellt zum Literaturdrama. Das Kennzeichen des Volkstheaters ist der unsterbliche Mimus, der Ausdruck der naiven Volksfreude an gespieltem Theater ist. Seine charakteristische Ausprägung findet der Mimus in der komischen Figur. Der Hanswurst beherrscht das Volkstheater. Er hat bei allen deutschen Wandertruppen von An-

fang an die Peitsche geschwungen. Vergebens versuchte ihn Gottsched mit Hilfe der Neuberin zu verbannen von der Bühne, er kehrte wieder. Den günstigsten Boden aber fand er in Wien, wo er von Joseph Stranitzkys, des Salzburger Hanswursts, Einzug im Theater am Kärntnertor 1710 an über Prehauser, Kurz, Hafner, Bäuerle, Carl bis zu Raimund und Nestroy in immer neuen Typen, unter immer neuen Namen der ewig unverwüstliche, uralte und jugendfrische Theaterpan war, den Sonnenfels, der Wiener Gottsched, 1769 beim Tode Prehausers vergebens totgesagt hatte und der im Grunde auch heute noch sein Wesen treibt, überall, wo Sinn für naive Komik und Witz vorhanden ist.

201. Marionettenbild.
Früheste bekannte Darstellung der komischen Figur als Kasperle mit Pritsche in einer altfranzösischen Handschrift des Alexanderromans mit Drôlerien am Rand, cod. Bodleianus Olford, M. S. 264. Zeit: 1338—1344. Vgl. die Vergrößerung in der Abteilung: Das Puppenspiel, Nr. 54.
Photographie 13×18 durch Vermittlung von Prof. Dr. Preisendanz, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.
Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

202. Zwei Maruskatänzer.
Statuetten von Erasmus Grasser um 1482 aus dem Alten Rathaus in München; in den Farben der Originale getönte Abgüsse. Höhe 74 und 65 cm.
Die Benennung bezeichnet den Mohrentanz, der uns in den Fastnachtsspielen der Zeit als Morisgentanz begegnet und vielleicht auf maurischen Ursprung deutet. In Deutschland war er beliebter Handwerkertanz der Kürschner.
Theatermuseum München.

203. Moreskentanz.
Faksimile-Lichtdruck eines Kupferstiches von Israel von Meckenem (gestorben 11. 11. 1503). Ueber Moreskentanz vgl. Katalog Nr. 202.
Dr. Franz Rapp, München.

204. Reitender Narr.
Figur der „Lebenden Bilder" beim Einzug der spanischen Prinzessin Johanna in Brüssel 1496. Farbillustration einer Handschrift des Berliner Kupferstichkabinetts 78 D 5. Kolorierte Photographie 21,5×18 cm. *Theatermuseum München.*

205. Bacchus.
Schweizer Fastnachtspiel des 16. Jahrhunderts. Fragment erhalten in der Zurlaubenschen Hand-

schriftensammlung Z, 1 Fol. 21, 181—188; 8 Blätter zu 16 Seiten gebrochen. Folio, 26,3 cm hoch, 9,2 cm breit. *Kantonsbibliothek, Aargau.*

206. Modell der „Narrentreppe" auf Schloß Trausnitz bei Landshut mit Szenen aus der Commedia dell'arte (um 1570).

Nach Plänen des Architekten Dr. Hausladen, Landshut, hergestellt von Klein und Weber, München. Gr. 1 : 20. Aelteste Darstellung von Typen der commedia dell'arte in Deutschland, wahrscheinlich angeregt durch die erste bekannte Aufführung einer commedia dell'arte in Deutschland, die anläßlich der Hochzeit des Herzogs von Baiern 1568 in München stattfand, wo Massimo Trojano den Capitano, Orlando di Lasso den Pantalone und Giovan-Battista Scolari den Zanni gaben.

Theatermuseum München.

207—213. Schembart.

Das Wort Schembart oder schemebart ist volksethymologisch verballhornt in Schönbart. Der erste Teil scheme bedeutet aber Schemen, Schatten, Larve, Maske, so daß schemebart bärtige Maske, also eigentlich einen Pleonasmus für Maske, bedeutet. Das Wort bezeichnet zunächst die Gesichtsmaske, dann aber auch den ganzen Maskenanzug oder auch den Maskenträger. Der Schembartlauf ist ein Maskenumzug und Maskentanz, der in der Fastnachtzeit in Nürnberg stattfand, und zwar war dieser Fastnachtsmummenschanz angeblich ein der Metzgerzunft vom Rate der Stadt verliehenes Privileg für ihre treue Haltung während des Zünfteaufruhrs 1348. Der erste urkundlich bezeugte Schembartlauf fand 1397 statt, wobei aber das Zeugnis auf frühere schließen läßt. Der letzte Schembartlauf fand 1539 statt, worauf er vom Rate der Stadt wegen der Spottauswüchse verboten wurde.

207. Schembartkostüm.

160 cm hoch. Das Kostüm besteht aus grauer Leinwand mit dicht aufgesetzten roten rhombischen Tuchfleckchen, gelber Wollverzierung, roten Beineinsätzen und goldenem Brustsaum. Rotbraune Holzlarve mit kleinem schwarzen aufgedrehten Schnurrbärtchen.

Bayer. Nationalmuseum, München.

208—213. Blätter einer Schembarthandschrift.

Ausgabe der im Besitze der Hamburger Stadtbibliothek befindlichen Handschrift durch Karl Drescher, Breslau, 1908. Breite der Blätter 20 cm, Höhe 32 cm. *Conrad Höfer, Eisenach.*

208. Schembart des Jahres 1539.

Vor dem Nürnberger Stadthintergrund der Schembart mit der sogenannten Hölle, die seit 1475 dem Mummenschanz eingefügt war, ein auf Rädern beweglicher Aufbau verschiedenster Formen, auf dem

Teufel und Narren Platz fanden und wo Feuerwerk abgebrannt werden konnte. 1539 war darauf der Nürnberger Geistliche Andreas Osiander dargestellt. Der Schembart von 1539 war besonders reich, die Teilnehmer waren in Atlas gekleidet. Daneben sehen wir vereinzelte farbige Narrenfiguren.

209. Schwerttanz.
Der bereits von Tacitus bei den Germanen erwähnte Schwerttanz hatte ursprünglich sakrale Bedeutung. Nach dem Aufstand von 1348 wurde der Zunft der Messerer für ihre bewährte Treue das Recht des Schwerttanzes beim Schembart zugestanden. Nach 6jähriger Unterbrechung wurde er wieder 1539 getanzt.

210. Gesellenstechen.
Bürgerliche Nachahmung ritterlicher Turniere, wie sie in Nürnberg zur Fastnachtszeit beliebt war und auch 1539 beim Schembart berichtet wird. Die Stecher waren in Harnisch gekleidete Plattner (Harnischschmiede) auf von Buben gezogenen Schlitten.

211. Hölle.
Zweitürmiges Fahrzeug mit Teufel und Narren.

212. Wilder Mann.
Ein sogenannter wilder Mann, wie sie, grün bekleidet mit Laubwerk, beim Schembart mitliefen. Der dargestellte wilde Mann ist für den Schembart des Jahres 1521 bezeugt.

213. Schembarthauptmann.
Die Schembarthandschrift gibt die Schembartverzeichnisse von 1449—1539. Der dargestellte Hauptmann Cuntz Eschenloher in weißem Kostüm mit linkem grünen Aermel, grünem runden Hut, roten Schuhen und Handschuhen und das typische Schembartzeichen, den grünen Laubbusch in der Hand, war der Hauptmann des ersten verzeichneten Schembarts von 1449. Ihm zu Füßen steht ein Kübel mit Fischen und Krebsen, den Nahrungsmitteln, die die Schembartläufer erbitten.

214, 215. Italienische Komödienszenen.

Anfang des 17. Jahrhunderts.
Staatliche Bibliothek, Bamberg.

214. Aquarell einer öffentlichen Schaustellung. Auf der Bühne eine Zannetypus in weitem weißen Kostüm, großem roten Hut und schwarzer Gesichtslarve. Auf die Darstellung paßt treffend der Bericht des englischen Reisenden Coryat, der das 1608 zu Venedig Gesehene in Coryat's Crudities beschreibt: Diese Gaukler stellen ihren Koffer, der mit einer Welt von neuartigen Nichtigkeiten gefüllt ist, auf das eine Ende ihrer Bühne. Einige tragen Larven, indem sie wie Narren in einer Komödie verkleidet sind, andere, Frauen, tragen Kleidung entsprechend der vorgestellten Persönlich-

keit; nachdem die ganze Schar auf der Bühne ist, beginnt die Musik, manchmal vokal, manchmal instrumental, und manchmal beides zusammen. Während die Musik spielt, öffnet der Hauptmann und Führer der übrigen den Koffer und preist seine Waren an . . . . .

215. Aquarell von Komödientypen.
Die Prima Donna der Komödie, rechts und links begleitet von zwei Pantalone in dem roten langhosigen Kostüm des venetianischen Magnificos mit dem spitzen Hut und dem schwarzen Schultermäntelchen. Alle drei mit schwarzen Halblarven. Die Pantalone mit den charakteristischen Spitzbärten.

216—221. Sechs Blätter aus Callots „Balli Di Sfessania". *Theatermuseum München.*

Jacques Callot (1592—1635) hat die „Balli Di Sfessania" 1622 in Nancy vollendet, als er aus Italien in seine Heimat zurückgekehrt war. Die seit dem Altertum bekannten sfessennischen Tänze werden mit dem etruskischen Städtchen Fescenia in Zusammenhang gebracht, wo sie aus den, später mit Tanz begleiteten Neckversen zotigen Inhalts, versus fescennini, hervorgegangen sein sollen. Callots Balli führen uns Lazzi je zweier Hauptfiguren der italienischen commedia dell'arte vor.

Callots Balli wurden 1919 von Dr. Karl Kloss herausgegeben und eingeleitet. Aus dieser Ausgabe stammen die ausgestellten sechs Blatt.

216. Balli Di Sfessania di Jacomo Callot.
Auf der erhöhten offenen Marktbühne sind vor dem Hintergrundvorhang drei Figuren der Stegreifkomödie dargestellt, die wir als Harlekinstype zwischen zwei Capitanotypen erkennen.

217. Razullo und Cucurucu.
Zwischen beiden ist im Hintergrunde die offene Marktbühne sichtbar, auf der vor gemaltem Hintergrundvorhang eine Komödienszene dargestellt wird.

218. Scaramucia und Fricasso.
Scaramucia ist der neapolitanische großsprecherische Capitano, Fricasso ist ein Harlekinstypus mit den weiten Zannehosen.

219. Franca Trippa und Fritellino.
Zwei Harlekins- oder Zannetypen.

220. Pulliciniello und Sig^a Lucretia.
Pulliciniello, ein Zannetypus mit dickem Bauch in weitem weißen Gewand, neben einer der Liebhaberinnen der Komödie.

221. Scapino und Capitano Zerbino.
Weiterer Zanne- und Capitanotypus.

222. Engeländischer Bickelhäring.

Einblattdruck, auf dem sich der englische Bickelhering beim Einzug in Frankfurt a. M. im Herbst 1621 vorstellt. 37×27,5 cm.

Stadtbibliothek Ulm a. d. D.

223. Englischer Bickelhäring.

Einblattdruck, auf dem sich der englische Bickelhering beim Einzug in Prag im Jahre 1621 vorstellt. 35,5×27,5 cm.

Stadtbibliothek Ulm a. d. D.

224. Oeffentliche Schaustellung.

Erhöhte Marktbühne mit Komödienszenen. Reproduktion einer Handzeichnung von Verschuring. 1672. 34×46 cm.

Nationalbibliothek, Wien.

225. Crispin.

Crispin, Harlekintypus der Stegreifkomödie, ist eine Schöpfung des französischen Komikers Raimond Poisson (geb. 1630). Sein Kostüm war schwarz, Kamisol gewöhnlich mit breitem gelben Ledergürtel, an dem ein Stoßdegen hing, hohe, über das Knie reichende Gamaschen, kurzer Mantel alter spanischer Mode, auf dem Kopfe ein Lederkäppchen und darüber runder Hut.

Stich von G. Edelinck nach Gemälde von J. Netscher. 50×37 cm. *Theatermuseum München.*

226. Mezzetino.

Der Mezzetin, Harlekintypus der Stegreifkomödie, den der in Paris 1683—1697 tätige Italiener Angelo Constantini geschaffen hat, war wie sein Schöpfer, der seine Frechheit in Dresden mit 30 Jahren Aufenthalt auf dem Königstein büßen mußte, seines boshaften Witzes wegen berühmt. Der Name Mezzetin als Bezeichnung eines Harlekintypus muß aber schon früher bekannt gewesen sein, da er schon von Callot in seinen Balli Di Sfessania benutzt wird.

Stich von Vermeulen nach einem Gemälde von F. de Troy 1694. 56×33,5 cm.

Theatermuseum München.

227—230. Typen der Commedia dell'arte.

4 Stiche von Claude Gillot (1673—1722). 21×13,5 Zentimeter. *Theatermuseum München.*

227. Pantalone.

Der Pantalone wird 1565 zuerst in Rom erwähnt. Er ist die Karrikatur des Magnifico, des venezianischen Kaufmanns mit anfänglich roten, später schwarzen, langen, engen Beinkleidern, rotem Wams und Zimarra, einem leichten fliegenden schwarzen Aermelmantel, gelben Schuhen und rotem Käppchen; dazu eine am Kinn in schwarzen spitzen Bart auslaufende Larve. Orlando die Lasso trat 1568 am Münchener Hof als Pantalone de Bisognosi in Hosen und Wams von rotem Atlas und langem schwarzen Mantel auf. (Vgl. Katalog Nr. 206 u. 215.)

228. Dottore.

Der Dottore ist der Typus des komischen bologneser Gelehrten in schwarzem Gewand mit riesi-

gem Hut. Seine Larve läßt Mund und Kinn frei. Meist hat er dicken Hängebauch.

229. Komischer Bedienentypus.
Die komischen Bedienentypen der commedia dell'arte gehen trotz verschiedenster Wandlungen im Kostüm auf den Urtyp des bergamaskischen Bauern, den Zanne (Dialektform von Giovanni) zurück. Schon vor 1550 erscheint er als Bauernlümmel in übertrieben weiter Tracht.

230. Pedrolino (Piero, Pierrot).
Erscheint bereits 1547 in einer Komödie des Cristoforo Castelletti als dümmlicher Bediententyp auf der Bühne. Seit 1673 erscheint der Pierrot in weitem, ganz weißem Kostüm mit eingemehltem Gesicht.

231, 232. Szenenbilder aus der commedia dell'arte.
2 Stiche von Joh. Michael Probst (1673—1748). 12,5×17 cm. *Theatermuseum München.*

231. Capitano und andere Typen.
In der Mitte der Capitano mit Riesenschwert, bedrängt von Harlekintypen. Links das typische Liebespaar der Stegreifkomödie.

232. Dottore und andere Typen.
Von links nach rechts: Capitano, Dottore, Pierrot, Harlekin, Colombine.

233—289. Figuren der Commedia dell'arte aus der Staatlichen Porzellanmanufaktur Meißen.

Die Figuren, ohne sich an die traditionelle Tracht zu halten, stammen aus der Stegreifkomödie, die zur Zeit der neu entstehenden Porzellankunst in hoher Blüte stand und daher mit ihren ausdrucksvollen Charakteren voll charakteristischer Gebärden ein überaus dankbares Stoffgebiet der neuen plastischen Kleinkunst eröffnete. Die Künstler, von denen Kaendler der weitaus führende ist — neben und mit ihm arbeiten noch Eberlein und Reinicke —, schöpften wohl teilweise aus dem Leben, da die Aufführung italienischer commedia dell'arte am sächsischen Hof mindestens sehr wahrscheinlich ist, großenteils gehen aber die Figuren und Gruppen wohl auf die 1730 erschienene Geschichte des italienischen Theaters von Riccoboni zurück; Ludovico Riccoboni und sein Sohn Luis waren besonders bekannte und beliebte Schauspieler der commedia dell'arte.

Unter den Komödienfiguren sind eine Reihe von paarweisen Kindergestalten, die Kaendler 1765 geschaffen hat. Davon lassen sich bei den Knaben gut die einzelnen Komödientypen unterscheiden, während die Mädchen, ohne immer bestimmte Figuren erkennen zu lassen, nur im allgemeinen den Knaben angepaßt sind. Aus dem Jahre 1757 stammen von Kaendler der Knabe als Harlekin mit dazu gehörigem Mädchen und der Knabe als Spanier (Capitano) mit dazu gehörigem Mädchen. Die frühesten Kaendlerschen Darstellungen von

Figuren der italienischen Komödie sind 234 Arlecchino mit Dudelsack (1736), 235 Pedrolino mit Laute (1740), 236 Spanische Tänzer (1740), 238 fünf verschiedene Harlekine und 237 ein Scaramuccia (Mezzetino) (1740 u. 41). Von Kaendler stammen weiter 239 ein Pantalone (1744), 240 Pulcinella, 241 Beltrame, 243 drei Avocato (1748). Außerdem schuf Kaendler von 1740 ab zahlreiche Gruppen, in denen Colombina mit männlichen Partnern auftritt: 243 Harlekin und Colombine, 244 Scaramuz mit Colombine, 245 dieselben musizierend, 246 Colombine mit Pantalone, 247 Harlekin und Colombine sitzend, 248 dieselben tanzend.

In einigen anderen Gruppen tritt Harlekin als Spötter oder Störenfried auf: 249 Scapinengruppe, 250 zwei Liebesszenen mit Harlekin, 251 Dame mit Harlekin und Papagei.

Von Eberlein 1743 stammen die beiden Figuren Harlekin mit Katze und Vogelbauer 252 und Scaramuz mit Kaninchen und Hund 253.

Die reichhaltigste Folge von Komödienfiguren ist 1743—1744 von Kaendler und Reinicke gemeinsam geschaffen worden. Es sind folgende Figuren: 254 Scapino, 255 Arlecchino, 256 Arlequine, 257 Arlecchino, 258 Pantalone, 259 Dottore, 260 Narcissino, 261 Arlecchino, 262 Mezzetino, 263 Capitano, 264 Colombina, 265 Giangurgulu, 266 Beltrame, 267 Ballerina, 268 Colombina, 269 Pedrolino, 270 Mezzetino, 271 Scaramuccia, 272 Pedrolino.

Eine Anzahl weiterer Figuren schuf Kaendler, teilweise unter Mitarbeit von Reinicke, 1764: die Harlekine 273, den Pedrolino 274, die beiden Colombinen 275.

Von 1771—1775 endlich modellierte Kaendler die Figuren 276—289, welche der Reihe nach darstellen: Pulcinello, Cortesano, Brighella, Colombina, Pantalone, Gnaga, Harlekin, Avocato, Boaro, Pagliaccio, Dottore, Gondoliere, Tartaglia, Coviello.

Die Typen der commedia dell'arte waren stets Männer, denen seit 1560 zwar Frauen beigeordnet sind, aber ohne daß diese in Kostüm und Charakter feststehende Typen darstellten. Ihr Wesen ist Grazie und Anmut statt Witz und Groteske und sie erscheinen in der jeweiligen Zeitmode.

Die Haupttypen der Volksposse sind der Zanne, der Pantalone. der Dottore und der Capitano. Der Zanne ist der Urtyp der komischen Bedientenfigur: Arlecchino, Beltrame, Brighella, Corviello, Giangurgulo Mezzetino, Tartaglia, Pagliaccio, Pedrolino, Pulcinella, Scapino.

233. Kinderfiguren.

234—238. Früheste Figuren Kaendlers.

234. Arlecchino 1736.

235. Pedrolino mit Laute 1740.
236. Zwei spanische Tänzer 1740.
237. Scaramuccia (Mezzetino) 1740.
238. Fünf Harlekine 1740/1741.

239—242. Spätere Figuren Kaendlers.

239. Pantalone 1744.
240. Pulcinella 1748.
241. Beltrame 1748.

Der Beltrametypus wurde von Nicolo Barbieri unter Ludwig XIII. auf der Pariser Bühne geschaffen, doch mit anderer Tracht wie dargestellt. Sein Kostüm bestand aus Rock und Kniehosen von grauem Tuch, Ledergürtel, weicher Kröse, Halbmaske mit Hakennase und Spitzbart.

242. Drei Figuren des Avocato 1748.

243—248. Doppelgruppen Kaendlers von 1740 ab.

243. Zwei Harlekin und Colombine.
244. Zwei Scaramuz und Colombine.
245. Scaramuz und Colombine umsizierend.
246. 2 Pantalone und Colombine.
247. Harlekin und Colombine sitzend.
248. Harlekin und Colombine tanzend.

249—251. Gruppen Kaendlers mit Harlekin als Spötter oder Störenfried.

249. Scapinengruppe.
250. Zwei Liebesszenen mit Harlekin.
251. Zwei Harlekin mit Dame und Papagei.

252, 253. Figuren Eberleins 1743.

252. Harlekin mit Katze und Vogelbauer.
253. Scaramuz mit Kaninchen und Hund.

254—272. Figuren von Kaendler und Reinicke gemeinsam.

254. Scapino.
255. Arlecchino.
256. Arlequine.
257. Arlecchino.
258. Pantalone.
259. Dottore.
260. Narcissino.
261. Arlecchino.
262. Mezzetino.
263. Capitano.
264. Colombina.
265. Giangurgulo.
266. Beltrame.
267. Ballerina.
268. Colombina.
269. Pedrolino.
270. Mezzetino.
271. Scaramuccia.
272. Pedrolino.

273—275. Figuren Kaendlers unter teilweiser Mitarbeit Reinickes 1764.

273. Zwei Harlekine.
274. Pedrolino.
275. Zwei Colombinen.

276—289. Figuren Kaendlers 1771—1775.

276. Pulcinello.
277. Cortesano.
278. Brighella.
279. Colombina.
280. Pantalone.
281. Gnaga.
282. Harlekin.
283. Avocato.
284. Boaro.
285. Pagliaccio.
286. Dottore.
287. Gondoliere.
288. Tartaglia.
289. Coviello.

Staatliche Porzellan-Manufaktur, Meißen.

290—301. Zwölf Figuren der commedia dell'arte aus der Staatlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg.

Diese commedia-dell'arte-Figuren gehören zu den besten Erzeugnissen der Nymphenburger Manufaktur und stammen von dem Bildhauer Franz Anton Bustelli, der vom 3. November 1754 bis 18. April 1763 in der Fabrik arbeitete. Die Figuren sind wahrscheinlich alle aus dem Jahre 1755

290. Spanischer Capitano.
291. Pierrot mit Laterne.
292. Lucinda.

Name unbekannter Herkunft.

293. Dottore.
294. Donna Martina.

Wohl Gattin des Dottore.

295. Mezzetino mit Affensäugling.
296. Lalage.

Name unbekannter Herkunft.

297. Scaramuz.
298. Colombine.
299. Pantalone.
300. Arlequin.
301. Arlequina.

Staatliche Porzellan-Manufaktur, Nymphenburg.

302. Szenenbild aus der Serie „Der Schwätzer und der Leichtgläubige".

Im Vordergrunde zwei Harlekinstypen, im Hintergrund Pierrot und der Doktor.

Kupferstich von Joh. Philipp Haid (1730—1806). 46×37. *Nationalbibliothek, Wien.*

303—307. Figurinen der commedia dell'arte.

Fünf Einzelblätter von J. H. Stürmer für Francesco Valentini, Trattato su la Commedia dell'arte, ossia improvisa, Berlin 1826. 18×22,5 cm.

Theatermuseum München.

303. Arlecchino.

Arlecchino wurde von italienischem Schauspieler zwischen 1571 und 1580 auf der Pariser Bühne eingebürgert. Tristan Martinelli gibt ihm seit 1595 ein Kostüm des altrömischen Centuculus:

Trikot von grauer Farbe, über und über mit formlosen bunten Flicken besetzt. Domenico Locatelli gen. Trivelin schob in seinem Harlekinkostüm die unregelmäßigen bunten Flicken so zusammen, daß die graue Grundfarbe nicht mehr zu erkennen (zwischen 1645 und 1660.) Der Harlekin des Domenico Biancolelli (um 1682) endlich trägt das heutige Kostüm aus gleichmäßig großen, regelmäßigen bunten Dreiecken. Der Kopf geschoren und schwarze Halbmaske. Stellenweise trägt der Harlekin auch das weite bäuerische Zannekostüm (weite lange Hosen, sackartige Bluse und großen weichen Hut).

304. Smeraldina.

Ein weibliches Gegenbild des Arlecchino, beliebte Figur in Carlo Gozzis phantastischen Feenmärchen.

305. Brighella.

Brighella ist eine französische Abart des ursprünglichen italienischen Zanne-Typus. Zur Zeit Gozzis, der den Brighella gerne verwendete, trug dieser die alte Volkstracht von Brescia, also auch wieder ein weites bäuerisches Kostüm, das in Form und Farbe unzeitgemäß war: Kamisol und weite Pantalons mit grünem Streifenbesatz, kurzer Mantel, Fallkröse und Halbmaske; der Kopf kurz geschoren.

306. Uomo e Donna da Pulcinella.

Pulcinella mit entsprechender Begleiterin in etwas ungewöhnlichem blau eingefaßten grauen Kostüm mit rotem Herzfleck auf der Vorderseite.

Pulcinella, am Ende des 16. Jahrhunderts schon in Neapel nachweisbar, scheint unmittelbar auf den Maccus der Atellauen, den mimus albus der Römer zurückzugehen. Weißes Gewand und Keule sind seine Kennzeichen, dazu meistens dikker Bauch und Buckel; im übrigen trägt er das weite Kostüm des Zanne mit dem hohen spitzen Hut, der später in Barett oder Mütze sich wandelt. Die beliebtesten Pulcinellaspieler Deutschlands im 17. Jahrhundert sind Peter und Johann Hilverding.

307. Re de Pulcinella.

Ganze Gruppe von Pulcinellas mit ihrem auf dem Esel reitenden König.

308—310. Typen der Commedia dell'arte.
Drei kolorierte Stiche. Von Jeremias Wolff, Augsburg, 18. Jahrhundert.

Theatermuseum München.

308. Arlequin.

Kostüm: linkes Bein und rechte Körperhälfte blau, rechtes Bein und linke Körperhälfte rot. Goldverzierung. Schwarzer gebogener Filzhut mit gelbem Rand und roter Feder. In der linken Hand Holzpritsche. Gesicht mit Schnurr- und Kinnbart schwarz.
20,5×30,5 cm.

309. Arlequine.
Kostüm: blauer Rock, halbseitig rot und gelbe Schoßtaille, Goldverzierung. Hut wie 308, in den Händen Holzkästchen und Löffel.
20,5×30,5 cm.

310. Masque au habit de Paysan.
Roter, goldverzierter Schoßrock, gelbe, blaugestreifte Kniehosen mit rotem Vorstoß. Bunte Mütze. Schwarze Larve. Die Unterschrift: Landmannmaske weist auf die Herkunft der komischen Figur aus dem bäuerischen Zannetypus.
18×27 cm.

311. Redoutensaal von Schloß Krummau, Böhmen.

Der Rokokosaal ist reich ausgemalt mit Szenenbildern aus der commedia dell'arte von den k. k. Theatermalern Johann Wetschel und Leo Merkl. Photographie der Gesamtansicht. 24,5×35 cm.
Theatermuseum München.

312. Harlekinpritsche.

Original aus dem 17. Jahrhundert aus Holz, sechsteilig, 75 cm lang, 7 cm breit.
Prussia-Museum, Königsberg.

313. Ferdinand Egidius Paulussen 1685.

Paulussen oder Paulsen, Schauspieler und Komödiendichter aus der Familie des Wandertruppenprinzipals Paulsen.
Stich 13,5×9 cm. *Nationalmuseum München.*

314. Der Lustig- und Moralische Arlecchino.

Nebentitel: Auserlesene Arien und Lieder aus den vornehmsten Operen und theatralischen Poësien dieser Zeit. I. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auf dem Titelblatt Szenenbild der commedia dell'arte mit Harlekin, der zur Colombine im Fenster aufschaut. *Staatliche Bibliothek, Bamberg.*

315. Das besondere Carneval der Genueser.

Komödie aus dem Italienischen. 1747. Nebentitel: die entlarvte Politique des Pöbels zu Genua. Doppelseitiges Titelbild mit Szenenbild aus der Commedia dell'arte. Podiumbühne, Vorder- und Hinterbühne, in die rechts und links Türen führen und die durch Vorhang geschlossen werden kann; ausgestattet mit je fünf Seitenkulissen, Prospekt und Luftmaschine. Außer zwei Frauengestalten Harlekin mit Esel und Dottore auf der Bühne. Unterschrift: „Du magst in diesem Bild, dir zwar die Welt vorstellen, doch gleicht ihm wohl was mehrs, als thörichte Rebellen?“
Theatermuseum, München.

316. Münchener Volkstheater am Anger.

Oelgemälde aus dem 18. Jahrhundert, 57×104 cm, goldgerahmt. Links offene Komödienbude mit vorspringendem überdachten Podium als dreiseitig freier Vorderbühne, dahinter Hinterbühne mit gerahmter Kulissendekoration (Lipperl - Theater).

Auf der linken vorderen Ecke der Vorderbühne eine komische Figur, Lipperl, im Kostüm des Salzburger Hanswurst. *Theatermuseum, München.*

316a. Poppelsdorfer Volkstheater.

Kopie eines Oelgemäldes aus der 2. Hälfte des 18. Jahrh. 61×82 cm, holzgerahmt. Markt vor Schloß Poppelsdorf. Links vorne offene Marktbühne wie Nr. 316. *Dr. Carl Niessen,*

317. Hans-Wurst-Seiltänzerzettel.

Einladung zur Seiltänzeraufführung des Hans Wurst durch Johann Friedrich Schütz 1759. Ueber dem Text Abbildung. Photographie 23×15 Zentimeter.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

318. Theaterzettel der Felix-Berner-Gesellschaft.

Felix Berner, geb. 1738 in Wien, gest. daselbst 1787. Direktor einer 1758 gegründeten Kindergesellschaft, der hauptsächlich in Württemberg, doch auch in anderen Teilen Deutschlands herumzog. Die hier angezeigte Vorstellung betrifft „Die Geburt des Arlequin", eine Pantomime.

Stadtbibliothek Nürnberg.

319. Hans-Wurst-Theaterzettel.

Angekündigt wird für den 17. Oktober 1790 „Die fürchterliche Luftreise des Arlequins" oder „Piro, der betrogene Hausspion" und als Vorspiel „Kasperls lächerliche Familienbeschreibung" oder „Das Glück ist kugelrund".

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

320. Drei Abschiedsgedichte des Hanswurst 1767, 1782, 1802.

Diese Gedichte überließ der Hanswurst bei seinem jeweiligen Wegzug aus einer Stadt — in vorliegenden Fällen: Frankfurt a. M. — mit seinem Bilde den Theaterbesuchern gegen ein Trinkgeld.

Stadtbibliothek Frankfurt a. M.

321—326. Theatermasken.

321. Groteskmaske mit großer gebogener Nase und Warzen.
19. Jahrhundert. *Nationalmuseum München.*

322. Groteskemaske eines bärtigen Mannes mit großer Nase, Warzen und Getier.
19. Jahrhundert. *Nationalmuseum München.*

323. Maske eines beturbanten Mohren.
18. Jahrhundert.
Theatermuseum München.

324. Unbärtige schwarze Teufelsmaske.
Ende 18. Jahrhundert.
Theatermuseum München.

325. Groteskmaske eines unbärtigen Mannes.
I. Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Theatermuseum München.

326. Groteskmaske mit großer breiter Nase und aufgemaltem Getier. Anfang des 19. Jahrhunderts.
Theatermuseum München.

327—329. Die öffentliche Maskerade in Bamberg 1837.

Drei kolorierte Lithographien von J. B. Lachmüller in Bamberg. Getreue Abbilder des großen Maskenzugs, der Fastnacht-Montag 1837 sich durch die Straßen Bambergs bewegte.
21,5×36,5 cm. *Staatliche Bibliothek Bamberg.*

327. Reitergruppe.
Voraus Griechin und Grieche, dann Harlekin, verkehrt auf dem Pferde sitzend, schließlich Pantaleon.

328. Reitergruppe.
Voraus Pierrot, ihm zur Seite seine eigene Miniatur. dann Kolombine und Leander, schließlich ein Zauberer.

329. Kutsche.
Hinter dem russisch gekleideten Kutscher Prinzessin Eva Kettel und Prinz Zeißig.

330—332. Aquarelle von E. Th. A. Hoffmann.

Bilder zu Hoffmanns „Sammlung grotesker Gestalten nach Darstellungen auf dem K. National-Theater in Berlin", sie beziehen sich also auf Berliner Aufführungen. 225×17,5 cm.
Staatliche Bibliothek Bamberg.

330. Pasquin, eine Figur aus dem Singspiel „Michel Angelo".

331. Schneider Hammel aus dem Ballett „Die Lustbarkeiten im Wirtsgarten".

332. Dr. Bartolo aus „Figaros Hochzeit".

333—336. Blätter aus Stranitzkys Reisebeschreibung.

Joseph Anton Stranitzky, geboren 1676 in Steiermark, gestorben 19. Mai 1826 Wien. Schon 1706 spielt er in Wien, in der Comödienhütte am Neuen Markt, 1712 im Stadttheater am Steinmetzplatz, später Komödienplatz. Von da an ist er Pächter des Kärntnerthortheaters. Außerdem war er examinierter Hofzahn- und Mundarzt, wie die Wiener Universitätsakten und sein Todesprotokoll erweisen. Stranitzkys Bedeutung in der Theatergeschichte ist die Einführung des Hanswurst in Wien, wo er nun bis tief ins 19. Jahrhundert heimisch blieb. Er selbst trat als Hanswurst auf in dem Bauernkostüm seiner Salzburger Heimat: ockergelbe Pumphosen bis zum Fußknöchel, mit hellblauem Besatz am unteren Rande und an den Seitennähten, offene rote oder ebenfalls ockergelbe Jacke mit engen Aermeln; die offene Jacke läßt die hellbraunen Hosenträger sehen; zwischen den Hosenträgerbändern ein blauer oder moosgrüner Brustlatz, auf dem in der Mitte ein grünes oder ro-

tes Herz mit den beiden Buchstaben H u. W rechts und links aufgenäht ist. Der Ledergurt um den Leib ist wie die Bundschuhe schwarz, in ihm steckt links als Schwert die lichtbraune Holzpritsche; um den Hals eine weiße Fallkröse, auf dem Kopf der charakteristische grüne, spitze Filzhut; schräg über den Rücken, über die rechte Schulter bis unter den linken Arm, trägt er, durch das über die Brust laufende Band gehalten, sein zur dicken Wurst gedrehtes Ränzel. Schwarzer, rund geschnittener Backenbart mit herabhängendem Schnurrbart. Das schwarze Kopfhaar ist auf dem Wirbel zu einem Knoten zusammengezogen. Vgl. damit den in der Puppenspielabteilung ausgestellten Linzer Hanswurst, der wohl nach Stranitzky gebildet wurde. *Nationalbibliothek Wien.*

333. „Lustige Reyß-Beschreibung, Aus Saltzburg in verschiedene Länder. Herausgegeben von Joseph Antoni Stranitzky. Oder Den so genannten Wiennerischen Hannß Wurst.“

Wohl Neujahrsgabe an seine Freunde. Darin beschreibt Hanswurst seine Reise von Salzburg nach Moskau, Tirol und andere Länder, bis er in Wien unter die Komödianten geht. Jedes der einzelnen Kapitel hat eine Illustration mit Vers. Die Illustrationen sind Kupferstiche, gezeichnet von Mellion, gestochen von J. V. Bruggen.

Für die Ausstattung sind außer dem Titelblatt noch drei Illustrationen ausgewählt. Platinotypien nach dem Original in der Königlichen Bibliothek, Berlin, von J. Löwy, Wien. 18×13 cm.

334. Hanswursts Abschied von Salzburg. I. Kapitel.

Ueberschrift: Hannß Wurst kurtze Urlaubs-Rede von seinem Saltzburgerischen Bauren dem Riepel, und die darauff erfolgte Abreyß in die Länder

Vers: Nun Riepel lebe wohl, ich mag kein Kraut mehr schneiden,
Ich will einmahl mein Glück probiern bey anderen Leuten.

335. Hanswurst in Rußland. II. Kapitel.

Ueberschrift: Hannß Wurst erzehlet seine Abreyse von Saltzburg, und einen lächerlichen Anschlag eines Passagiers, desto bequemer nacher Moscau zu kommen.

Vers: Viel Mühe hats mich gekost, in Moskau zu gelangen,
Nun hör ich, daß ich soll die Zobel helffen fangen.

336. Hanswurst in Tirol. III. Kapitel.

Ueberschrift: Hannß Wurst kommt aus Moscau in Tyroll, erzehlet seine fernere Abentheuer, so ihme daselbsten begegnet.

Vers: Tyroll, das wär zwar gut schwörs beym 4 Elementen,
Nur hab ich gar zu offt Stertz, Nudl, Nocken und Blendten.

337. Gottfried Prehauser.

Oelbildnis von Jos. Hickel 1786. 68×59 cm, breiter Goldrahmen. Geb. 8. Okt. 1699 Wien, gest. daselbst 29. Jan. 1769. Zuerst vom 18. Lebensjahre an bei kleinen Wandertruppen, dann 1720 bei Prinzipal Hilverding in Salzburg, (vgl. Nr. 306), dann selbst Leiter der Hilverdingschen Truppe, 1725 nach Wien. Hängt in der Abteilung Kunsthalle der Ausstellung. *Burgtheater Wien.*

338. Gottfried Prehauser.

Geboren 8. November 1699, Wien, gestorben daselbst 28. Januar 1769. Zunächst bei Wandertruppen versucht er sich zuerst in Salzburg bei Hilverding als Hanswurst und kam 1725 nach Wien, wo er von Stranitzky unter den Wiener Komikern als Hanswurst, d. h. als Stranitzkys Nachfolger, ausgewählt wurde. Darauf deutet die Unterschrift des Bildes, auf dem er in der Tracht des Salzburger Hanswursts erscheint. Ueberschrift: Godefridus Prehauser. Unterschrift: Inter Vienn-Comicos elictus Hans-Wurst. Kupferstich 12×8 cm.
Nationalbibliothek Wien.

339. K. F. Henslers „Zauberschwert“, Theaterzettel vom 6. Januar 1803.

Das Zauberschwert. Ein romantisch - komisches Original-Singspiel in zwey Aufzügen von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist von Herrn Joseph Eybler.

K. F. Hensler, geboren 1759 Schaffhausen, gestorben 24. November 1825 Wien. Seit 1785 gehörte er zu Marinellis Bühne als ihr fruchtbarster Dichter von Ritter- und Geisterstücken. Nach Marinellis Tode 1803 übernahm er selbst die Leitung von dessen Leopoldstädter Theater bis 1813, 1817 die des Theaters a. d. Wien, 1823 die des Theaters in der Josephstadt.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

340. „Der Rothmantel“, vom Verfasser des „Zwirnhändlers“ aus Oberösterreich. Theaterzettel vom 5. September 1804.

Der Theaterzettel stammt, wie die vorhergehende Katalognummer, aus dem Leopoldstädter Theater. 1804 war aber Hensler bereits dessen Pächter und Direktor.

Der Verfasser des „Zwirnhändler aus Oberösterreich“ und auch des „Rothmantel“ war Josef Ferdinand Kringsteiner.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

341. „Aline oder Wien in einem anderen Weltteil.“

Partitur zu dem „Zauberspiel“ in drei Akten von Adolf Bäuerle. Bäuerle (1786—1859) gehört mit Gluck und Meisl zu den drei Hauptlieferanten des österreichischen Volksstücks. Seine „Aline“

wurde uraufgeführt am 9. Oktober 1822 im Leopoldstädter Theater zum Benefiz des Direktors Johann Satory. Musik ist von Wenzel Müller. 73 Blatt. *Nationalbibliothek Wien.*

342—347. Carl, Karl.

Karl Andreas von Bernbrunn, geboren 7. November 1789 zu Krakau, gestorben 14. August 1854 zu Ischl. Nachdem er 1811 den Offiziersdienst aufgegeben hatte, begann er in München seine theatralische Laufbahn, wurde dort Direktor des Hoftheaters am Isartor, dann 1827 in Wien des Theaters an der Wien. 1845 übersiedelte er in das Leopoldstädter Theater, das er bereits 1838 erworben hatte, und an dessen Stelle er 1847 das Carl-Theater erbaute.

Als Theaterschriftsteller bearbeitete er ältere Lustspiele zu sogenannten „Staberliaden", worin er die von Bäuerle geschaffene komische Figur des „Staberl" ohne deren spießbürgerlichen Charakter als leichtsinnig-lustigen Burschen erscheinen ließ.

342. Direktor Carl.
Plakette in Metall, Zinnguß, von k. k. Münzgraveur J. Schmidt. Umschrift: Carl, Erbauer und Direktor des K. K. Priv. Carl-Theaters. Durchmesser 45 mm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

343. Theaterzettel der letzten Vorstellung im Leopoldstädter Theater, 7. Mai 1847.
Gerahmt unter Glas.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

344. Carl-Theater, Theaterzettel der Eröffnungsvorstellung.
Gerahmt unter Glas.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

345. Direktor Carl als Staberl in „Staberls Reiseabentheuer".
Costüme-Bild zur Theaterzeitung. 30×23,8.
Nationalbibliothek Wien.

346. „Staberl als Physiker", Szenenbild.
Posse von Carl. Im Vordergrunde links Carl als Staberl, rechts der Komiker Wenzel Scholz. Gr. 24×31,5 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

347. „Staberl als Freyschütz", Szenenbild.
Parodie von Carl. In der Mitte Carl als Staberl.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

348. Possenszene aus dem Meidlinger Theater.

Das Theater in Meidling von 1805 an zuerst als Sommertheater; 1808 eröffnet Kralitschek ein dauerndes Theater in dem von Freiherrn von Ehren-

fels erbauten Hause. 1874 wurde das Theater geschlossen. Aquarell 20×23 cm.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

349—358. Ferdinand Raimund.

Geboren 1. Juni 1790 Wien, gestorben 5. September 1836 Pottenstein. Gelernter Zuckerbäcker, Mitglied einer Wandertruppe, 1814 ins Wiener Theater in der Josefstadt. Darsteller komischer und tragischer Rollen, beginnend 1814 mit Pachter Feldkümmel in „Pachter Feldkümmels Hochzeitstag" und Franz Moor in „Die Räuber". 1817 zum Leopoldstädter Theater, 1821 Regisseur, 1828 Direkter. Seit 1830 Gastspielreisen. 1836 freiwilliger Tod.

349. Erinnerung an Ferdinand Raimund.
Gemalt von Schilcher, lithographiert von Langedelli. 42×37 cm, unter Glas gerahmt.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

350.Ferdinand Raimund.
Plakette in Zinnguß von J. Lang. Auf der Rückseite allegorische Darstellung mit Schrift: In Wien 1826. Durchmesser 44 mm.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

351. Tarokkarte.
Aus dem Besitze von Raimund, darstellend Harlekin mit Zither und Colombine mit Tamburin.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

352. F. Raimund als Aschenmann.
Aus Raimunds „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär". Uraufführung 1826 im Leopoldstädter Theater. Kolorierte Lithographie von Kriehuber, 46,5×32,5 cm.

Nationalbibliothek Wien.

353. I. F. Korntheuer als hohes Alter.
Aus demselben Werke Raimunds.
Friedrich Joseph Korntheuer, geboren 15. Februar 1779 Wien, gestorben daselbst 28. Juni 1829. Hervorragender Lokalkomiker. Von 1821 bis 1828 am Leopoldstädter Theater. Kolorierte Lithographie von Kriehuber, 47×33 cm.

Nationalbibliothek Wien.

354. Therese Krones als Jugend.
Aus demselben Werke Raimunds.
Therese Krones, geboren 7. Oktober 1801 Freudenthal (Schlesien), gestorben 28. Dezember 1830 Wien. Schon 1809 im Leopoldstädter Theater aufgetreten, dann an verschiedenen Provinzbühnen, seit 1821 in Wien, von 1828 bis 1830 am Leopoldstädter Theater. Berühmte Darstellerin in Wiener Lokalposse. Kolorierte Lithographie von Kriehuber, 46,5×32 cm.

Felix Engel, Wien.

355. „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, zwei Szenenbilder.
Zaubermärchen von F. Raimund; Uraufführung 1828 im Leopoldstädter Theater. Kolorierte Litographien von Zinke. 19,5×27,5 cm, 25×34 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

356. „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, Szenenbild.
Vgl. Katalog Nr. 355, „Rappelkopfs Rettung durch den Alpenkönig“. Kolorierte Lithographie von Zinke, 25,5×32 cm.
Nationalbibliothek Wien.

357. „Der Verschwender“, Szenenbild.
Letzte Dichtung F. Raimunds, Uraufführung 1834 im Theater in der Josefstadt. Kolorierte Lithographie von A. Geiger, 24,5×32 cm.
Nationalbibliothek Wien.

358. „Der Verschwender“, Figurine.
Flottwell im III. Akte. Aus Raimunds Nachlaß, Originalzeichnung Raimunds, Feder in braun, laviert, ausgeschnitten. *Siegfried Loewy, Wien.*

359—373. Johann Nestroy.

Geboren 7. Dezember 1801 Wien, gestorben 25. Mai 1862 Graz. Begann Theaterlaufbahn im Kärntnerthor-Theater, Wien 1822—1823, dann Amsterdam, 1825 Brünn, 1826—1829 Graz, 1830 Wien. Kärntnerthor-Theater, Josephstädter Theater, 1831 Mitglied der Carl'schen Gesellschaft am Theater a. d. Wien, von 1838 auch am Leopoldstädter Theater. Nach Carls Tode 1854 Direktor des Carl-Theaters bis 1860. 1861—1862 Gastspiele am Treumann-Theater, dann Graz.

359. Nestroy, Bildnis, Kniestück, litographiert von Dauthage 1860. Gerahmt unter Glas. 48×39 cm.
Rudolf Loewe, Wien II.

360. Nestroy, Aquarellfigurine von Franz Gaul, 1866. Gerahmt unter Glas 18,5×24,5 cm.
Frau Schweighofer, Dresden.

361. Nestroys „Eulenspiegel“, Partitur.
Nestroys Posse „Eulenspiegel“ oder „Schabernack über Schabernack“ wurde zum ersten Male am 22. April 1835 aufgeführt. Musik von Adolf Müller, Wien, um 1825. *Nationalbibliothek Wien.*

362. Nestroy als Sansquartier in der Posse „Zwölf Mädchen in Uniform“, als welcher er zum ersten Male am 15. Dezember 1827 in Graz aufgetreten war. Kolorierte Lithographie nach dem Original Gaul. 59×44 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

363. Nestroy als Dichter Leicht in „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab“ und als Sansquartier in „Zwölf Mädchen in Uniform“. Kolorierte Lithographie von A. Geiger. 28×20,4 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

364. Nestroys Posse „Der böse Geist Lumpacivagabundus“ oder „Das liederliche Kleeblatt“, Szenenbild.
Uraufführung 1833 im Theater a. d. Wien. Nestroy, Carl und Wenzel Scholz als Knieriem, Leim und Zwirn. Aquarell 32×24,5 cm.
Nationalbibliothek Wien.

365. Lewinsky, Kainz und Korff als Knieriem, Zwirn und Leim.
Reproduktion einer Zeichnung von Theodor Zasche. 34×29 cm.
Nationalbibliothek Wien.

366. Das J. Schweiger-Theater in der Au, München.
Vorstellung von Nestroys „Lumpacivagabundus“. Oelbild von M. Müller, gen. Feuermüller, 1840. 32×27,5 cm, ohne Rahmen.
Stadtmuseum München.

367. Nestroy als Bertram in seiner Posse „Robert der Teuxel“.
Uraufgeführt 1833 im Theater a. d. Wien. Kolorierte Lithographie von A. Geiger. 26×18 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

368. „Zu ebener Erde und erster Stock“ oder „Die Launen des Glückes“, Doppelszenenbild.
Uraufführung 1835 im Theater a. d. Wien. Kolorierte Lithographie. 26×34,5 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

369. „Der Affe und der Bräutigam“, Szenenbild. Uraufführung 1836 im Theater a. d. Wien. In der Mitte Nestroy als Bedienter, links Frl. Dielen als Genovefa, rechts Klischnig als Affe. Kolorierte Lithographie. 23×29 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

370. „Das Haus der Temperamente“, Szenenbild. Uraufführung 1837 im Theater a. d. Wien. Wenn Nestroy in „Zu ebener Erde und erster Stock“ die Bühne geteilt hatte (vgl. Katalog Nr. 368), so vierteilt er hier die Bühne. Kolorierte Lithographie von A. Geiger. 28×22 cm.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

371. „Der fliegende Holländer zu Fuß“, 8. August 1846, Theaterzettel.
Burleske mit Gesang in 2 Akten. Der Theaterzettel stammt vom Leopoldstädter Theater unter der Leitung des Direktors Carl.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

372. Zwei Szenenbilder.
Links Nestroy als Hanswurst in der Posse „Der Doctor Nolens Volens“ von Milius 1760 und rechts Wenzel Scholz als Schneider in der Wiener Lokal-

posse „Der Schneider und seine Töchter". Kolorierte Lithographie von A. Geiger. 24×31 cm.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

373. „Das Gut Waldegg", Posse von Hopp, Szenenbild.

Links Wenzel Scholz als Jonas Froschmaul, rechts Nestroy als Amtsschreiber Nigowitz. Kolorierte Lithographie von A. Geiger. 29,5×24 cm.

374. Wenzel Scholz.

Wenzel Scholz, geboren 28. März 1787 Brixen, gestorben 5. Oktober 1857 Wien. Beginn seiner Theaterlaufbahn 1811 in Klagenfurt. Seit 1826 am Josefstädter Theater in Wien. Mit Nestroy am Leopoldstädter Theater war er der beliebteste Komiker. Lithographie von Faust. Herr. 1837. Aquarell, gerahmt unter Glas, 44×61 cm.

Fritz Engel, Wien.

375. Wenzel Scholz.

In Nestroys Posse „Eulenspiegel", Aquarell, gerahmt unter Glas, 44×61 cm.

Rudolf Loewe, Wien II.

376. Wenzel Scholz als Bedienter. Kleine farbige Gummi-Maske.

Prof. Dr. Hans Devrient, Weimar.

377. „Sylphide das Seefräulein", Szenenbild.

Als Verfasser gilt die Schauspielerin Therese Krones (vgl. Katalog Nr. 354), doch kommt auch ihr Bruder Joseph Krones dafür in Frage. Kolorierte Lithographie von Zinke. 23×28,5 cm.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

378. Das Leopoldstädter Theater (Wien).

Das neu dekorierte Theater in der Leopoldstadt, in Wien. Innenansicht. Kolorierter Kupferstich von Buemann. 23,6×32,4 cm. Erster Direktor Karl Edler von Marinelli 1781—1803 (Kasperliaden, Ritter- und Gespensterstücke, Opern); 1803 bis 1813 Karl Friedrich Hensler (Beginn der Lokalposse, Parodien: Kringsteiner, Gewey, Herzenskron, Gleich, Meisl); 1814—1821 Leopold Huber (Eintritt Ferdinand Raimunds); 1821—1828 Johann Sartory (erste Aufführungen von Raimunds Stücken); 1828—1830 Ferdinand Raimund; 1831 bis 1838 Franz von Marinelli; 1838—1847 Karl Carl, unter dem am 7. Mai 1847 die letzte Vorstellung stattfand. Carl eröffnete am 11. Dezember 1847 das neuerbaute Carl-Theater, dessen Leitung nach ihm von 1854—1860 Nestroy übernahm.

Nationalbibliothek Wien.

379. Das Josefstädter Theater (Wien).

Innenansicht. Kolorierter Kupferstich aus dem Verlag von Tranquillo Moro, Wien. 22×28. cm.

Erster Direktor Karl Mayer 1788—1795. Von den folgenden Direktoren Eberl, Sonnleithner, Freiherr von Managetta, Huber, Rosenau, Gleich, Seligmann, Fischer, Reichel, ist Josef Huber, der 1812 die Leitung übernahm, insofern bemerkenswert, als unter ihm Raimund zum ersten Male auftrat. Joseph Reichel ließ das Gebäude niederreißen und von dem Architekten Kornhäusel ein neues erbauen, das Hensler als Direktor am 3. Oktober 1822 eröffnete.

Nationalbibliothek Wien.

380. Das Josefstädter Theater (Wien).

Das k. k. privilegierte Theater in der Josefstadt. Festlich dekoriert bei Gelegenheit der am 4. November 1844 zur Feier des Namensfestes Ihrer Majestät der Kaiserin Mutter daselbst zum Vorteile der Kinderbewahr-Anstalt im Neulerchenfelde stattgefundenen Vorstellung. Unter der Direktion von Franz Pokorny 1837—1848. Kolorierter Kupferstich von J. W. Zinke. 24,5×31 cm.

Nationalbibliothek Wien.

381. Das Theater an der Wien. Außenansicht.

Emanuel Schikaneder eröffnete als erster Direktor das Theater a. d. Wien am 13. Juni 1801. Ihm folgten zunächst Zitterbarth 1802—1804, dann Peter Freiherr von Braun 1804—1806 und jetzt die Reihe der berühmten Direktoren Graf Ferdinand Palffy von Erdöd 1807—1825, Karl Carl 1826—1845, Franz Pokorny 1845—1850, Alois Pokorny bis 1862 und Friedrich Strampfer bis 1869.

Kolorierter Kupferstich, 48,5×60 cm, im Verlage von Artaria u. Co., Wien.

Nationalbibliothek Wien.

382. Das Theater an der Wien. Innenansicht.

Kolorierter Kupferstich, 21×27,5 cm, im Verlage von Tranquillo Mollo, Wien.

Nationalbibliothek Wien.

383. „Preciosa“, Szenenbild.

Romantisches Schauspiel von Pius Alexander Wolff. Geb. 3. Mai 1782, Augsburg, gest. 28. August 1828, Weimar. Sollte zuerst katholischer Geistlicher werden, wurde dann aber Kaufmann und ging nach seines Vaters Tode 1803 nach Weimar, wo er durch Goethe in die Schauspielkunst hoffte eingeführt zu werden. Aus Goethes Unterhaltungen mit Wolff und dessen Freunde K. F. Grüner entstanden Goethes „Regeln für die Schauspieler“. Wolff verheiratete sich 1804 mit der Weimarer Schauspielerin Anna Amalie Becker, geb. Malcolmi, der Schülerin Corona Schröters. 1816 ging Wolff an das Berliner Hoftheater. Dort wurde am 14. März 1821 seine 1809/10 entstandene „Preciosa“ zum ersten Male

gegeben. Karl Maria von Weber hat die Musik dazu geschrieben.

Kolorierte Lithographie von Zinke. 21,5×31,5 cm.
Rudolf Loewe, Wien II.

384. Friedrich Beckmann.

Geb. 13. Januar 1803, Breslau, gest. 7. September 1866, Wien. Begann Theaterlaufbahn in Breslau, kam an das 1824 neugegründete Königstädter Theater, Berlin und wurde bald einer der ersten Komiker. 1845 ging er an das Theater a. d. Wien und 1846 an das Wiener Hofburgtheater, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Aquarell von Franz Gaul 1866, gerahmt unter Glas, 25×19 cm. *Frau Schweighofer, Dresden.*

385. Beckmann als Eckensteher Nante in „Nantes Verhör"

Diese Rolle hatte sich Beckmann selbst geschaffen nach Anregung durch eine kleine Rolle in Holteis „Trauerspiel in Berlin".

Kolorierte Lithographie, nach der Natur gezeichnet von J. Schoppe. 23×33,5 cm.
Nationalbibliothek Wien.

386. „Das Fest der Handwerker", Szenenbild.

Berliner Lokalposse von Louis Angely (1788 bis 1835) mit der berühmten Figur des Maurerpoliers Kluck.

Kolorierte Lithographie von A. Geiger, 37,5×26,5 Zentimeter.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

387. „Der Diener zweyer Herrn", Szenenbild.

Posse von Goldoni. Der Bediente ist dargestellt von Wenzel Scholz (vgl. Katalog Nr. 374—376). Kolorierte Lithographie von Zinke 26×33 cm.
Nationalbibliothek Wien.

388. „Diener zweyer Herrn", Szenenbilder von Goldoni.

Sechs aquarellierte Dekorationen- und Figurinenblätter, im Stile der commedia dell'arte, zur Aufführung im Reinhardttheater April 1924 von O. Laske. *Nationalbibliothek Wien.*

389. Carl Treumann,

geb. 27. Juli 1823 Hamburg, gest. zu Baden bei Wien 18. April 1877; begann theatralische Laufbahn in Pest, war 1847 bis 1852 am Theater a. d. Wien unter Pokorny, dann am Carl-Theater, dessen Leitung er 1860 nach dem Tode Nestroys übernahm. Erbaute 1860 Interimsttheater auf dem Franz-Josefs-Quai, das er bis zum Brand 1863 leitete. Dann wieder bis 1866 Leitung des Carl-Theaters, worauf er erfolgreiche Gastspielreisen unternahm. Wirkte in Posse und Operette

und machte Offenbach auf der Wiener Bühne heimisch.
Aquarell von Franz Gaul 1866. 25×19 cm.
Frau Schweighofer, Dresden.

390. Carl Treumann.

Als Isak Stern in „Einer von unsre Leut" von O. F. Berg.
Kolorierte Lithographie von Dauthage 1860. 61,5 ×44,5 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

391. Wilhelm Knaack,

geb. 13. Februar 1829 Rostock, gest. 29. Oktober 1894 Wien. Der berühmte Komiker begann Theaterlaufbahn 1846 in Rostock, von 1847 an reiste er mit einer Schauspielergesellschaft, 1849 Lübeck, 1850 Danzig, 1852 Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater in Berlin, 1856 Prag, 1857 Carl-Theater Wien. 1882 Tournee nach Amerika, dann Gastspielreisen in Deutschland, 1888 bis zum Tode wieder Carl-Theater Wien.
Aquarell von Franz Gaul 1866. 25×19 cm.
Frau Schweighofer, Dresden.

392. Bronzeplakette von Ludwig Gottsleben.

Durchmesser 5 cm. Vorderseite: Büste Gottslebens, links: 1859—1909, rechts Hans Schaefer (der Bildhauer). Umschrift: Zur Erinnerung an Ludwig Gottslebens 50jähriges Schauspieler-Jubiläum. Rückseite: Gottsleben als Hanswurst auf der Bühne. Geb. 24. November 1834 Wien. Gehörte zu den beliebtesten Komikern Wiens. Als Hanswurst erschien er während der Wiener Musik- und Theaterausstellung auf einer kleinen in „Alt-Wien" errichteten Bühne. 1892. Gottsleben ist damit der letzte bedeutende Hanswurstdarsteller. *Rudolf Loewe, Wien II.*

393. „Robert und Bertram", Szenenbild.

Posse von Gustav Räder, 1850. Dargestellt die beiden Schauspieler E. Zimmermann und W. Triebler.
Kolorierte Bleistiftzeichnung von Hosemann (1807 bis 1875). 30,5×20,3 cm.
Joseph Beitscher, Berlin.

394. Notenblatt aus Johann Strauß „Ritter Pazmann".

Von Strauß eigenhändig geschrieben, bestätigt von seiner Frau.
Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

395. Alexander Girardi.

Als Schustermeister Weigel in „Mein Leopold" von L'Arronge. Geb. 5. Dezember 1850 Graz, begann er seine theatralische Laufbahn in Rohitsch-Sauerbrunn, 1871 ans Strampfertheater Wien, 1874 ans Theater a. d. Wien, wo er 30 Jahre lang wirkte als Possen- und Operettenkomiker und

schließlich auch als beliebter Volksschauspieler. Photographie 23×17 cm.

Nationalbibliothek Wien.

396. „Bum-Bum“, Theaterzettel vom 24. Oktober 1896.

Ankündigung des Carl-Theaters über das erste Auftreten von Alexander Girardi. „Bum-Bum“, Operette von H. Osten, Musik von Julius Stern.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

397. Gallmeyer und Girardi, Szene aus dem „Verwunschenen Schloß“.

Josefine Gallmeyer, Tochter des Opernsängers M. Greiner, geb. 27. Februar 1838 Leipzig. Gallmeyer hieß der zweite Mann ihrer Mutter, der Schauspielerin Katharina Tomaselli. Begann theatralische Laufbahn in Brünn 1853, 1857 unter Nestroy ans Carl-Theater Wien. 1862 unter Strampfer ans Theater a. d. Wien bis 1865, dann unter Treumann am Carl-Theater. Populäre Lokalsängerin. Gest. 3. Februar 1883 Wien.

Rudolf Loewe, Stellv. Dir. des Carltheaters, Wien II.

398. Louis Grois,

geb. 1809 Szarvar (Ungarn), zuerst Lehrer, dann Opernsänger, schließlich sein eigentliches Fach als Komiker unter Direktor Carl in Wien. Grois bildete nach Carls Tode mit Nestroy, Scholz und Treumann zusammen das beliebte Komikerquartett der Leopoldstädterbühne. Gest. 8. April 1874 Wien.

Aquarell von Franz Gaul 1866. 25×19 cm.

Frau Schweighofer, Dresden.

399. Schwyzer Japanesenspiel.

Entstanden als politisches Satirenspiel aus diplomatischen Mißverständnissen, denen der erste Schweizer Gesandte in Japan begegnete nach der Mandschurevolution 1864, als Japan begann, sich Europa zu nähern. Der Schweizer Urkanton Schwyz benutzte dies zur politischen Satire, dargestellt von Schwyzern. Wir haben hier also ein Beispiel eines reinen Volkstheaters.

Das ausgestellte Aquarell stammt von Hans von Matt, Stans; 54,5×90 cm.

Die fünf Kostüme stellen, von links nach rechts dar;

1. Leibwache des Taikun von Japan, der in der Schwyzer Japanesensprache heißt „haggähegelhui“, die Haltung des sehr kleinen Schwertes ist charakteristisch.

2. Sänftenträger, das weiß-rote Trikot ist natürlich höchst unjapanisch und einfach von einem schweizerischen Kriegerkostüm genommen, das Schuhzeug ist meist das des Alltags.

3. Vornehme Japanesin in Sänfte.

4. Sänftenträger, mit ganz unjapanischen Pumphosen.

5. Vornehmer Japanese, das ganze Kostüm ist sehr reich aus Seide, Brokat und Silber, Brokatschuhe, es ist eines der ältesten erhaltenen Japanesenkostüme und kostete 1883, da es geschneidert ward, fast sechshundert Franken; jeder Spieler verschaffte sich früher sein Kostüm selber, so kommt es, daß nur eine kleine Anzahl sich in der Garderobe der Gesellschaft befindet; der vornehme Japanese ist in Privatbesitz, die anderen Kostüme im Besitz der Japanesengesellschaft. *Theatermuseum München.*

400. 's Schlierseer Büchl.

Zum 25jährigen Bestehen des Schlierseer Bauerntheaters herausgegeben von Dr. Ernst Hohenstatter 1918.

Das Schlierseer Bauerntheater, das der Komik und Natürlichkeit seines volkstümlichen Spiels wegen große Beliebtheit errang, bildete sich 1892 und begann seine erfolgreiche Laufbahn mit der Aufführung von „Jägerblut" von Benno Rauschenegger am 21. Mai 1892. Besitzer sind Herr und Frau Direktor Xaver und Anna Terofal. Gründer war der Kgl. Bayr. Hofschauspieler Konrad Dreher, Mitdirektor zur Zeit der Gründung Hofrat Franz Josef Brahl. *Xaver Terofal.*

401. Konrad Dreher als Bader Zangerl.

Brunnenfigur im Schlierseer Rathaus, aus Holz geschnitzt von H. Waderé 1892. Höhe mit Sokkel 55 cm.

Dreher, geb. 11. November 1859 München. Berühmter Komiker Münchens. Vgl. Nr. 400.

402. Karl Valentin.

Münchner Komiker, geb. 1882.
Tempera von Hermann Rott. 54×38 cm.
Karl Valentin, München.

Schul- und Handwerkerbühne

In der Humanistenzeit lebte durch literarische Funde das Interesse an den alten römischen Komödien des Plautus und Terenz auf. Pomponius Laetus versuchte als Erster, diese im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts zu Rom bühnisch darzustellen. Nach Illustrationen von Terenzausgaben der Zeit versuchte man die dazu verwandte Bühnenform als Terenzbühne zu erschließen. Diese ist eine Podiumbühne, vor der die Zuschauer sich befinden und die keinen Ortswechsel kennt. Den Bühnenhintergrund bildete eine Reihe von 3 bis 5 Zellen, die durch Vorhänge geschlossen waren und deren Aufschriften den Inwohner bezeichneten. Die Bühne vor diesen nicht verwandlungsfähigen Häusern stellte eine neutrale Straße als den eigentlichen Schauplatz dar. Nach einzelnen Illustrationen zu schließen scheint bisweilen das mittlere Haus in das Spielpodium vorgetrieben gewesen zu sein, wodurch mittels der beiderseits nach hinten einspringenden Spielpodiumsteile eine größere Vielfalt der Spielmöglichkeiten gegeben war.
Die humanistisch gebildeten Lehrer, die sich als Unterrichtsmittel gerne dramatischer Aufführungen bedienten, legten diesen das Prinzip der Terenzbühne zugrunde, das aber durch ein Vorhangssystem zu größerer Verwendbarkeit gesteigert wurde. Ein Podium war hinten abgeschlossen durch einen Vorhang, der auf beiden Seiten rechtwinklig bis zur Mitte des Bühnenpodiums vorbog, um dann wiederum rechtwinklig nach rechts bzw. links umzubiegen bis an den Podiumrand. Dadurch war eine flache breite Vorderbühne und eine ebenso flache engere Hinterbühne geschaffen. Vorhangschlitze ermög-

lichten auf die Hinterbühne Auftritte von hinten und von den Seiten, außerdem je einen Zugang rechts und links von hinten auf die Vorderbühne.

Aehnlich dürfte auch die Bühne der Meistersinger gestaltet gewesen sein. Innerhalb der Handwerkerzünfte hatten sich Schauspielervereinigungen gebildet, die Dramen der Meistersinger in öffentlichen Sälen oder Kirchen aufführten. So kamen Meistersingerdramen in Nürnberg, Augsburg, Breslau u. a. Städten zur Darstellung. Ein allgemein gültiger Typus der Meistersingerbühne ist noch nicht festgestellt. Doch hat der Berliner Theaterhistoriker Max Herrmann wenigstens für die Bühne des Hans Sachs in der Nürnberger Marthakirche eine Bühnenform erschlossen, die in ihren wesentlichen Teilen wohl auch auf andere Orte übertragbar ist. Eine dreiseitig durch Vorhänge abgegrenzte Podiumbühne mit Treppenaufgang, Durchlässen durch Hinter- und Seitenvorhänge und einer Versenkung; Requisitenmaterial war sehr beschränkt, im wesentlichen in einer Sitzgelegenheit bestehend, in gegebenen spärlichen Fällen den Erfordernissen des darzustellenden Dramas entsprechend ergänzt.

Das Prinzip der Meistersingerbühne entspricht also der Schulbühne und sie dürfte wohl auch bald wie diese, worauf schon die Bühnenbilder aus Rassers „Kinderzucht" hinzudeuten scheinen, einen Vordervorhang vor der Hinterbühne erhalten haben. Bei der Annahme der sogenannten Lettnerbühne, auf die ich in der Einleitung zum geistlichen Schauspiel des Mittelalters hingewiesen habe, liegt es nahe, auch für Meistersingeraufführungen diese Bühnenform in dazu geeigneten Kirchen anzunehmen, womit eine Verbindung der deutschen handwerklichen Meistersinger mit den holländischen gelehrten Meistersingern, den Rederijkers, gegeben wäre. In der weiteren Entwicklung unterliegen Schul- wie Handwerkerbühnen den allgemeinen Wandlungen der Theatergeschichte.

501. Eunuch von Terenz 1486.

Der Eunuch. Eine schöne comedi Terentij, deß poeten, vor 1700 jaren beschriben. Von der bulerin Thais und ihren zweyen bulern, dem ritter Thraso und Phoedria, und hat V actus. Mit achtundzwanzig Tafeln nach den alten Holzschnitten der Ausgabe des Jahres 1486.

Gedruckt im O. C. Recht-Verlag, München, anno domini 1922. Die Holzschnitte zeigen hauptsächlich Bühnenbilder im Stile der mittelalterlichen simultanen Marktbühne.

Dr. Alfred Scharf, Berlin.

502—505. Vier Holzschnitte der Lyoner Terenzausgabe 1493.

11×12 cm. *Nationalmuseum München.*

502. Ecyre.

Im Hintergrunde nebeneinander gereihte mit Vorhang und Bewohneraufschrift versehene Häuserzellen, davor neutrale Vorderbühne.

503. Adelphi.

Die mittleren drei Häuserzellen sind vorgeschoben, wodurch auf dem vorderen Spielpodium Ecken geschaffen werden, wo Spieler von den anderen ungesehen sprechen können.

504. Heauton.

505. Phormio.

506—509. Vier Holzschnitte der Lyoner Terenzausgabe 1493.

18×33 cm. *Theatermuseum München.*

506. Andria.

507. Eunuch.

Zu dieser und der vorhergehenden Nummer vgl. Katalog Nr. 502.

508. Heauton.

509. Adelphi.

Zu dieser und der vorhergehenden Nummer vgl. Katalog Nr. 503.

510, 511. Zwei Terenzausgaben.

Die Holzschnitte der beiden Terenzausgaben lassen teilweise noch deutlich den Typus der mittelalterlichen, simultanen Marktbühne erkennen.

510. Terenzausgabe, Straßburg 1496.

„Comoediae sex cum directorio vocabulorum glossa interlineari et commentariis Donati Guidonis et Ascensii.“ Argentinae (Straßburg) bei Joh. Grüninger 1496. *Theatermuseum München.*

511. Dasselbe mit kolorierten Holzschnitten.

Nationalbibliothek Wien.

512. Modell der Terenzbühne. 1493.

Modell einer Schulbühne nach der Lyoner Terenzausgabe 1493; vgl. Katalog Nr. 502—509.

Dr. Carl Niessen, Köln.

513—514. Zwei Plautusausgaben.

Die Holzschnitte der beiden Plautusausgaben sind insofern sehr interessant, als sie zu beiden Seiten der Bühne rechtwinkelig vom hinteren Bühnenabschluß vorspringende Bauten mit Türen zeigen, was also eine Weiterentwicklung der sogenannten Terenzbühne bedeutet. Man ist versucht, hier bereits die Einwirkung der humanistischen Kenntnis der durch Vitruv überlieferten antiken scenae frons anzunehmen.

513. Plautusausgabe. Venedig 1511.

M. Plauti linguae latinae principis comoediae XX. Mit Holzschnitten geschmückte Ausgabe, Venedig bei Lazarus Soardus 1511.

Theatermuseum München.

514. Plautusausgabe. Venedig 1518.

Marci Actii Plauti linguae latinae principis comoediae viginti . . . Mit Holzschnitten geschmückte Ausgabe, Venedig bei Melchior Sessa und Petrus von Ravenna 1518. *Nationalbibliothek Wien.*

515. Johann Rasser, Spiel von Kinderzucht 1574.

Ein Schön Christlich new Spiel von Kinderzucht, mit Figuren gezieret, und wie die Kinder, die wol erzogen, zu großen Ehren und Ehrlichen stande kommen, So dargegen andere, die übel erzogen, vilmalen verderben, und eines schandtlichen todts sterben.

Zu Ensisheim in Obern Elsaß, durch junge Knaben, welche herren M. Jacobi Späthen jetzigen Schulmeisters daselbsten Schüler und lehrjungen, etc. Auff den 9. und 10. tag Augstmonats, Anno 1573 gespilet.

Gemacht durch Herrn Johann Rassern Pfarrherren daselbsten, und ist vor niemaln gespilet worden. S. 289.

Zahlreiche Holzschnitte von Bühnenbildern.

Originalausgabe in Schweinsleder gebunden von Jakob Krause, dem berühmtesten deutschen Buchbinder der Renaissance.

Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

516—520. Fünf Bühnenbilder aus Rassers Spiel von Kinderzucht. 1574.

Vergrößerte Photographien 25×36 cm. der Originalholzschnitte 6,5×9,4 cm.

Theatermuseum München.

516. Aleator nötigt Hans zum Spiele. I. Tag. I. Akt.

Holzschnitt auf Seite 84.

517. Ratssitzung. I. Tag. III. Akt.

Holzschnitt auf S. 120 wiederholt auf S. 130.

518. Ein Rat des Königs holt Tobias und seine Frau. I. Tag. IV. Akt.

Holzschnitt auf Seite 159.

519. Dr. Johannes Heimkehr und Begrüßung der Eltern. II. Tag. III. Akt.
Holzschnitt auf Seite 231.

520. Der gehängte Aleator. II. Tag. V. Akt.
Holzschnitt auf Seite 267.

521. Rasserbühne.

Modell der Bühne für Johann Rassers Spiel von Kinderzucht, aufgeführt 1573 zu Ensisheim im Oberelsaß an zwei Tagen mit 97 Schülern. Aus Sammlung Albert Köster, mit Figurinen von Bildhauer Heinrich Wirsing. Mit den Figuren ist der Holzschnitt auf Seite 273 gestellt: der Orator dankt dem Rate und allen, die die Aufführung ermöglicht haben. *Theatermuseum München.*

522. Spielgesuch zu einer Schulaufführung 1551.

Schulmeister Hanns Rogell bittet Bürgermeister und Rat der Stadt Augsburg um Erlaubnis, mit seinen Schülern die Komödie „mit den zehn Alter" aufzuführen; es dürfte sich um die Komödie „Die zehn Alter dieser Welt" von Pamphilus Gengenbach handeln, die 1515 in Basel gespielt wurde und öfters gedruckt wurde.

Handschrift, einseitig beschriebenes Blatt, 31,5× 21,5 cm. *Stadtarchiv Augsburg.*

523. Schulkomödie: Spiel von der Geburt Christi. 1575.

Ein Schen New spill von der gebürt Christi in fumff actis gestölt durch mich Benedictn Edlpackn. Handschrift in Leder gebunden. Die Widmung ist an Carl, Erzherzog zu Oesterreich, gerichtet. Verfaßt um 1568. Der Verfasser lebte noch 1602.
Bibliothek des Cistercienser-Stift Rein bei Gratwein.

524. Aeltester Theaterzettel Deutschlands, 1594.

Der Theaterzettel bezieht sich auf eine Ratsaufführung in Rostock 1594.

Photographie des im Rostocker Ratsarchiv befindlichen Originals. *Ratsarchiv Rostock.*

525. Sammelband von Komödien des 16. Jahrhunderts.

Die ersten Komödien sind drei verschiedene Ausgaben des „Acolastus" von Wilhelm Gnapheus, (1493—1568), das Musterstück von den zahlreichen Verlorener-Sohn-Dramen, aus denen sich die Studentenkomödien entwickeln. Außerdem noch weitere vier Komödien. Gnapheus führte als Rektor des Gymnasiums in Elbing dort mehrfach Schulkomödien auf. *Stadtbibliothek Danzig.*

526. Sammelband von Schulkomödien.

Enthält 29 Komödien von Vorstellungen in Bamberg (1642—1772), 5 Komödien von Vorstellungen in Kloster Banz (1760—1765), 2 Komödien

von Vorstellungen in Lichtenfels (1764 und 1770), 6 Komödien von Vorstellungen in Münnerstadt (1777—1799), 18 Komödien von Vorstellungen in Würzburg (1619—1782) und eine Komödie einer Vorstellung in Zell (1779).

Staatliche Bibliothek Bamberg.

527. Jesuiten - Bühne in Maria - Himmelfahrt-Kirche 1627.

Errichtet bei Baueinweihung zur Aufführung von „Stephanus, König von Ungarn". Vorderbühne für Volks- und Kampfszenen; Hinterbühne: Für Königs- und Papstszenen, Oberbühne: Himmel. Wiederherstellungsversuch von Carl Nießen' und L. Arntz.

Typus einer Lettnerbühne (vgl. Einleitung zum Geistl. Schauspiel), aber in lettnerloser Kirche.

Dr. Carl Nießen, Köln

528. Sammelband mit 27 Jesuitenkomödien.

Die Komödien wurden in den Jahren 1629—1770 in Regensburg aufgeführt.

Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg, Regensburg.

529. Hamburger Schüleraufführung. 9. März 1682.

Lateinisches und deutsches Textbuch mit Kupferstich von Winterstein.

Narsatiuncula latina juvenilis, Simplex et plana, stilo prorso, Picturam Calumniae Apellaeam et Lucianicam ejus Descriptionen declarans: recitata, consentiente D. Capello P. P.

Hamburgi charactere Gymnasii, A. C. 1682.

Des kunstreichen Mahlers Apellis, vor ungefehr 2000 Jahren, wohlgemahlte und in Egypten zu des Königes Ptolemaei Lagi Zeiten verfertigte Tafel Der Verleumbdung.

Von Rudolf Capell D. P. P.

Hamburg, in der Drukkerey des Gymnasii, im 1682. Jahre der Christen.

Denkmalsarchiv der Denkmalsschutzbehörde, Hamburg.

530. Christian Weise.

Oelbildnis auf Leinwand, Oval 89×70 cm, Goldrahmen. Christian Weise geb. 29. April 1642, Zittau, gest. daselbst 21. Oktober 1708. Polyhistorisch nach dem Zeitideal gebildet, kam er nach mannigfacher Lehrtätigkeit 1678 als Rektor nach Zittau. Schon von Jugend auf schriftstellerisch geübt, stellte er sein Dichtertalent in den Dienst der Schule und schrieb neben Lehrbüchern zahlreiche Dramen, durch deren Aufführungen seine Schüler die Kunst der Beredsamkeit erlernen sollten. Unter ihm erhielt das Schuldrama in Zittau 1686 eine stehende Bühne.

Stadtbibliothek Zittau.

531. 2 Schulkomödien Christian Weises.

Die Schulkomödie „Simson", eine Originalhandschrift, und die Abschrift der Schulkomödie „Sa-

lomo“ in einem Pappbande mit Pergamentrücken und -ecken gebunden. *Stadtmuseum Zwickau.*

532. Christian Weises „Absalom“.

Comoedia et Tragoedia. Von dem ungerathenen Absalom, welcher auf dem Zittauischen Theatro Ao 1686 den 29. Octobr vorgestellet worden. Originalhandschrift. *Stadtmuseum Zwickau.*

533. Hans Sachs.

Oelbildnis, datirt 1578, Hans Sachs im 81. Lebensjahr mit Spruch. 32×46 cm.

Die Meistersinger pflegten nicht nur den verbürgerlichten ritterlichen Minnesang als Meistersang, sie pflegten auch ein verbürgerlichtes Humanistendrama und brachten es zur Aufführung. Der Hauptdramatiker der Meistersinger ist Hans Sachs, geb. 5. November 1494, Nürnberg, gest. daselbst 19. Januar 1576, der nicht nur für seine eigene Schuhmacherzunft, sondern auch für andere Zünfte Meistersingerdramen lieferte und deren Aufführungen leitete. *Landesbibliothek Weimar.*

534. Hans-Sachs-Handschrift.

Spruchbuch 11 des Hans Sachs, folio, 395 Blatt eigenhändig mit leeren Feldern, wo vielleicht nach des Dichters Absicht später eine kunstfertige Hand Initialen einfügen sollte. Verfaßt und niedergeschrieben von dem Meister in der Vollkraft seines dramatischen Schaffens, in der Zeit vom 5. Oktober 1556 bis 5. Oktober 1557. Enthält 9 Komödien, 10 Tragödien und 3 Fastnachtsspiele mit kurzen Spielanweisungen. Besonders fesselnd und wichtig die Tragödie vom hürnenen Soyfried Blatt 339b folgende. Die erste dramatische Bearbeitung der Siegfriedsage. Zeit 1634, Besitz der Stadt Zwickau, Sa. Verwahrt mit weiteren 14 eigenhändigen Büchern des Dichters im dortigen Ratsarchiv. *Stadtmuseum Zwickau.*

535. Meistersingerbühne.

Modell der nach Max Herrmanns Rekonstruktionsvorschlag hergestellten Hans-Sachs-Bühne im Chor der Marthakirche in Nürnberg aus der Sammlung Albert Köster, ergänzt durch Seitenvorhänge und einen die Hinterbühne von der Vorderbühne abschließenden Vorhang von Gertrud Hille und Franz Rapp. Figurinen nach Stichen von J. Pencz (ca. 1500—1550), modelliert von Bildhauer Heinrich Wirsing. Dekorationslose Vorhangbühne. *Theatermuseum München.*

536. Heilsprunnerhof Nürnberg 1623.

Im Heilsprunner Hof wurden ebenfalls Hans-Sachs-Dramen aufgeführt. Der ausgestellte Stich zeigt die Innenansicht mit der Schaustellung eines Fechtspieles. 28,5×34,5.

Theatermuseum München.

537. Spielgesuch der Augsburger Meistersinger. Die Meistersingergesellschaft zu Augsburg bittet Bürgermeister und Rat der Stadt, ihr zur Aufführung einer vom Rat bereits zugelassenen Komödie auf Ostermontag und darauffolgenden Sonntag das städtische Ballhaus zu leihen. März 1562. Handschrift, einseitig beschriebenes Blatt, 232,8×21,6 cm. *Stadtarchiv Augsburg.*

538. Jakob Ayrer, Opus Theatricum 1618.

Dreißig Außbündtige schöne Comedien und Tragedien von allerhand Denckwürdigen alten Römischen Historien und anderen Politischen geschichten und gedichten, Sampt noch andern Sechs und dreißig schönen lustigen und kurtzweiligen Faßnacht oder Possen Spilen, Durch Weyland den Erbarn und wolgelährten Herrn Jacobum Ayrer, Notarium Publicum, und Gerichts Procuratorn zu Nürnberg seeligen, Auß mancherley alten Poeten und Scribenten zu seiner weil und lust mit sonderm Fleiß zusammen colligirt, und in Teutsche Reimen Spilweiß verfasset, das man alles Persönlich Agirn kan, Sampt einem dazu gehörigen Register. Gedruckt zu Nürnberg durch Balthasar Scherffen. Anno MDCXVIII.
Die nachgebundenen 36 Fastnachtspiele tragen am Ende als Druckjahr die Jahreszahl 1610. Also beide in einem Band gebundene Teile sind nach dem am 26. März 1605 erfolgten Tode Jakob Ayrers gedruckt. Ayrer ist in Fastnachtspielen wie in Dramen der Nachfolger von Hans Sachs, wenn er auch bereits den Einfluß der englischen Komödianten verspüren läßt.
Staatliche Bibliothek Bamberg.

539. Theaterzettel der Augsburger Meistersinger. „Die vom Himmel beschützte, belohnte Unschuld und Tugend, oder: Der Kampf zwischen einem Ritter und ungeheuren Risen in der wilden Insul". 18. Oktober o. J. Ende des 17. Jahrhunderts. *Stadtarchiv Augsburg.*

540. Kaufbeurer „Bürgerliche Comoedianten und Agententahfel. Ao. 1691".

Flügelschrein. Mitteltafel 82×34 cm, Flügel 78,5 mal 49 cm.
Die Geschichte des Theaterlebens in Kaufbeuren (Bayer. Allgäu) geht zurück bis in das Jahr 1561. Um diese Zeit wurde in der damals freien Reichsstadt Kaufbeuren eine „Bürgerliche Comödianten- und Agentenzunft" gegründet, die sich in der Stadt und der weiteren Umgebung, sogar in Augsburg, großen Ansehens erfreute. Obmann dieser Zunft, der die angesehensten Bürger angehörten, war meist der jeweilige Bürgermeister der Stadt. So wurde am 23. Februar 1691 „Herr Johann Berkmüller von hochlöbl. Obrigkeit als Agentenobmann bestätigt".
Aus diesem Jahre stammt die Agententafel.

Die Tafel zeigt auf der Vorderseite der geschlossenen Flügeltüren zwei römische Krieger, die Hand auf das Kaufbeurer Stadtwappen gestützt. Die Innenseite der Flügel zieren 34 Bilder. Um je ein größeres Bild mit Szenen aus bürgerlichen Schwänken gruppieren sich je 16 Miniaturbilder, teils Wappen, teils Szenen aus den aufgeführten Werken darstellend. Bei allen steht der Name des Agenten, dem das Wappen zugehörte oder der in der betreffenden Szene als Hauptperson auftrat. Die Bildchen stellen Szenen aus Schauspielen der biblischen Geschichte, der Sagenwelt, der Geschichte des Altertums und der christlichen Legende dar. Neben Moses im Binsenkörblein, Elias in der Wüste, Esther vor dem Throne des Perserkönigs sehen wir Romulus und Remus bei der Beobachtung des Vogelfluges, die Ermordung des Remus durch seinen Bruder, die Selbstverstümmelung des Mucius Scävola, den Opfertod des Marcus Curtius und den Tod des Archimedes. Andere Darstellungen zeigen den Tod des König Krösos auf dem Scheiterhaufen, Sesostris auf dem von Königen gezogenen Triumphwagen, das Schwert des Damokles, Eustachius und den Hirsch mit dem Kreuz, Andronikus und den Löwen u. a. m.
Die Innenseite enthält ein die ganze Rückwand einnehmendes Gemälde: Einen König auf dem Throne, umgeben von 2 Pagen und Männer- und Frauengestalten. Es ist wohl der Zunftmeister, dem die bedeutendsten Agenten und Comödianten der Zunft in den Kostümen ihrer Hauptrollen zur Ernennung als Obmann huldigen. Ueber dem Throne prangen 7 Wappen von Mitgliedern. In der linken oberen Ecke sehen wir nochmals ein Miniaturbild: Diogenes in der Tonne, und Wirt und Wirtin begrüßen den barmherzigen Samariter, der seinen Schützling zur Herberge bringt. Aus der Ueberschrift ist zu ersehen, daß es sich um eine Widmung für den „Hörbergs-Vatter“ der Zunft handelt.

541—544. Biberacher Komödianten.

Die Biberacher Komödianten, wie die in der vorangehenden Katalognummer erwähnten Kaufbeurer, dokumentieren das Fortleben meistersingerlicher Theatergenossenschaften.
Von Biberach ist bezeugt, daß 1655—1788 auf dem Marktplatze Passionsspiele aufgeführt wurden, daß aber auch schon bald nach dem Westfälischen Frieden von Schülern unter Aufsicht eines Lehrers Schauspiele gegeben wurden.
1686 vereinigten sich laut Katalog Nr. 541 ausgestellter Urkunde 18 Bürger zu einer festen Spielgesellschaft. Diese trennte sich 1725 nach den beiden Konfessionen in eine evangelische und eine neue katholische Komödianten-Gesellschaft. 1761 wurde von der evangelischen Gesellschaft unter der Direktion des Senators und Kanzleiverwalters Christoph Martin Wieland dessen Ueber-

setzung von Shakespeares Sturm als „Der erstaunliche Schiffbruch oder der Sturm" als erste Shakespearevorstellung auf dem deutschen Theater aufgeführt. 1803 vereinigten sich beide Gesellschaften wieder und nach vorübergehender Untätigkeit gelang es 1832, die Gesellschaft unter dem Namen Dramatischer Verein neu zu beleben; dieser Dramatische Verein besteht heute noch.

541. Urkunde: Besondere Articul 1686.

Gesellschaftsvertrag der bürgerlichen Komödiantenvereinigung mit 7 Unterschriften u. 20 Siegeln. 2 Blatt doppelseitig beschrieben. 30,5×20 cm. Der Anfang mit 3 Vertragsparagraphen fehlt.

Wieland-Museum, Biberach a. d. Riß.

542. Urkunde: Ratification Eines Hochlöblichen gesammten Magistrats, 1732, die Benützung der Schlacht-Metzig durch beiderlei Confessionen betreffend.

Vergleichspunkte des vom Magistrat genehmigten Vertrages der beiden konfessionellen Komödiantengesellschaften wegen gemeinsamer Benutzung der Schlachtmetzig zu ihren Aufführungen. Datiert: Biberach den 27. May 1732. Mit 6 Unterschriften und 7 Siegeln. Darunter ein Magistratsbeschluß wegen Zwistigkeiten vom 2. März 1736. 4 Blatt 33×21 cm.

Wieland-Museum, Biberach a. d. Riß.

543. Komödiantentafel 1792—1799.

Auf Holz gemalte gerahmte Wandtafel mit sinnbildlicher Darstellung, umgeben von 28 gerahmten Wappen mit Namen der Mitglieder und einem gerahmten Wappen des Direktors: „C. S. Heinrich v. Heider, Stadt Amman z. z. evangelischer Schauspieler Director. d. 13. Feb. 1799".
Unterschrift: Thalia. Cur Junxit? tibi risu Dicere Verum. Darunter die teilweise abgeblätterte deutsche Uebersetzung: Warum verband Thalia diese? 1792. Um Dir mit Lachen die Wahrheit zu sagen. Die schwarze Lateinschrift zeigt in Rot große Buchstaben, die als römische Zahlen gelesen und addiert die Jahreszahl 1792 ergeben. 77×69. *Wieland-Museum, Biberach a. d. Riß.*

544. Komödiantentafel 1800.

Auf Holz gemalte gerahmte Wandtafel mit großer allegorischer Darstellung: zwischen der tragischen und komischen Muse trägt ein Stein die Inschrift: Anno 1800 den 20. Nov. Die Tafel enthält 14 Wappenschilder, davon sind 11 mit Wappen gefüllt und tragen den jeweiligen Mitgliedsnamen, eines trägt Wappen und Namen des Direktors: „T. Herr Sen.(ator) und Oberbaumeister Loos, d. z. Com. Director". Die Tafel trägt eine Versunterschrift. 95×71 cm.

Wieland-Museum, Biberach a. d. Riß.

Renaissancetheater

In Italien reiht die Simultanbühne des geistlichen Schauspiels im Mittelalter die Spielorte nebeneinander, so daß die Zuschauer nur in Front der Bühne sich befinden. Für die Weiterentwicklung der Bühne ist die Anwendung der Perspektive entscheidend. Der erste Theoretiker und Praktiker der dadurch geschaffenen Illusionsbühne ist der Baumeister Sebastiano Serlio aus Bologna (1475—1552). Seine Bühnendekorationen bestehen aus je zwei in stumpfem Winkel zueinander stehenden Lattengerüsten, die mit bemalter Leinwand bespannt sind. Diese Winkelrahmendekorationen sind auf leicht ansteigender Bühne hintereinander gestaffelt, so daß jeweils die eine Seite parallel zum vorderen Bühnenrand steht, die andere, stark verkürzte, auf den Augenpunkt in der mittleren Tiefenachse der Bühne gerichtet ist. Die beiden Reihen der Seitendekorationen finden ihren Abschluß in einer gemalten Flächendekoration. Vorn kann diese Bühne mit einem Vorhange geschlossen werden, wie er seit 1519 aus Rom bekannt ist.

Diese Bühne ist innerhalb einer Aufführung nicht verwandelbar. Entsprechend den Spielgattungen der Tragödie, Komödie und Satyrspiel baute Serlio jedoch vor jeder Aufführung die Dekoration neu auf zu einer scena tragica, scena comica oder scena satirica. Die Tragödie zeigt dem heroischen Charakter der Handlung entsprechend antikische Architekturformen, die Komödie ein zeitgenössisches Stadtbild, Satyrspiel ein mit dürftigen Hütten durchsetztes Waldinnere.

Innerhalb dieser Entwicklung bleibt Palladios Teatro Olympico zu Vicenza 1580 eine singuläre akademische Erscheinung, weil er in

allzu starker Abhängigkeit von Vitruv die altrömische scenae frons übernimmt, nicht ohne auf die Errungenschaften der Perspektivbühne zu verzichten, d. h. er errichtet eine rechts und links rechtwinklig vorstoßende stabile plastische Architektur mit fünf Toren, in die unveränderliche perspektivische Reliefdekorationen eingepaßt sind.
Für die Weiterentwicklung wird die Serliobühne maßgebend. Die hier noch fehlende Möglichkeit der Verwandelbarkeit innerhalb des Stückes erreichte der Architekt Buantalenti in Florenz, indem er 1586 zum ersten Male die Winkelrahmen drehbar und die Dekorationen ihrer beiden Seiten auswechselbar macht, wiederum die Kenntnis des Vitruv benutzend, um nach dem Vorbilde der antiken Periakten die zeitgenössische Bühne zu gestalten. Dies ist die sogenannte Telaribühne.
Genaue Kenntnis dieser Bühne und ihre Einführung in Deutschland verdanken wir dem Ulmer Architekten Joseph Furttenbach, der nach diesem Vorbilde 1640 bis 1641 in Ulm das erste nur in Plänen erhaltene selbständige deutsche Theater erbaut und uns in verschiedenen Druckwerken ausführliche Beschreibungen gibt. Die Furttenbachbühne ist die in Deutschland eingeführte italienische Spätrenaissancebühne.

601—604. Vier lebende Bilder beim Einzug der spanischen Prinzessin Johanna in Brüssel, 1496.
Kolorierte Photographien nach den Originalen der Handschrift 78, D, 5 im Kupferstich-Kabinett Berlin. 18×23 cm.
Die Bilder zeigen eine Podiumbühne mit teilbarem Zugvorhang. Sie geben uns eine Anschauung dafür, wie etwa die holländischen Rederijkers auf dem zweiten Stockwerke ihrer Bühne lebende Bilder dargestellt haben.

Theatermuseum München.

601. Tres Virgines.
Die Bühne ist im Hintergrunde und auf beiden Seiten vom Vorhang umschlossen.

602. Debora.
Landschaftsdekoration.

603. Tod des Achimeleck.
Bühne mit Dekoration: Festungsturm.

604. Urteil des Paris.
Bühne mit Gartendekoration. Im Hintergrund zwei Türen für Zu- und Abgang.

605. Turnierspiel.

Primus Martialium Ludorum Pedestris Conflictus. 1560. Eine ähnliche Schaustellung im Heilsprunnerhof. Katalog Nr. 536.
Kupferstich 38×49.5 cm. Eingeheftet nach Blatt XXIV in „Thurnier Buech Warhafftiger Ritterlicher Thaten . . . .“ 1561.

Nationalbibliothek Wien.

606. Einzug des Herzogs Franz von Brabant in Antwerpen. 1582.

Lichtdruck 34×42 cm.
Aus dem Werke: La joyeuse et magnifigue entrXe de Monseigneur Francoys, fils de France ...en sa tres renommée ville d'Anvers. Christophe Plantin 1582. *Nationalbibliothek Wien.*

607—609. Sebastiano Serlios Bühnenbilder.

Sebastiano Serlio, geboren 1445 Bologna, gestorben 1553 Fontainebleau, kennt, wie es Vitruv V, 6 für das Theater fordert, drei verschiedene Bühnen: die Scena Tragica, die Scena Comica und die Scena Satirica.
Drei vergrößerte Photographien nach den Holzschnitten Seb. Serlios. Größe 36×41 cm; Größe der Holzschnitte in der Erstausgabe des Secondo libro d'Architettura, Paris 1545. ca. 18×20 cm.

Theatermuseum München.

607. Scena Tragica.
Antikische Bauwerke: Paläste, Triumphbogen und reiches Schmuckwerk.

608. Scena Comica.
Bürgerhäuser, Kirchfassade, Gasthaus und Haus der Kupplerin.

609. Scena Satirica.
Waldgegend mit Hütten, bestehend aus Bäumen mit Laubwerk aus Seide, Korallen, Muscheln und farbigen Steinen im hügeligen Boden.

610, 611. Zwei Theatermodelle nach Serlio.

Nach den Angaben des Secondo libro d'Architettura von Seb. Serlio, 1545 in Paris erschienen, rekonstruiert von Gertrud Hille und Franz Rapp, hergestellt von den Werkstätten Peter Rochelsberg, München.
Unverwandelbare Bildbühne, die dem Relief der Hochrenaissance entspricht. Größe: Breite 63 cm, Tiefe 100 cm, Höhe 57 cm.

Theatermuseum München.

610. Komödientheater nach Serlio.
Scena Comica mit Zuschauerraum. Die Gebäude sind Winkelrahmen. Figuren nach Holzschnitt der „Comedia nobilissima et ridiculosa chiamata Floriana. Novissimamente historiata et emendata

con l'esemplare del proprio autore. Stampata in Vinegia per Giovannantonio et fratelli da Sabio .. 1526" von Bildhauer Heinr. Wirsing.

611. Satyrspieltheater nach Serlio.
Scena Satirica mit Zuschauerraum.
Zum Aufbau der Dekoration sollen nach Serlio wirkliche Bäume, deren Laubwerk aus Seide besteht, verwendet werden. Die Gebäude sind Winkelrahmen. Figuren von Bildhauer H. Wirsing. Der Kentaur nach einer Handzeichnung der Sammlung Fairfax Murray in London, dem Francesco di Giorgio (1439—1502) zugeschrieben, der alte Mann nach dem Bilde des Paris Bordone (1500—1571) „Uebergabe des Markusringes an den Dogen" in der Akademie in Venedig.

612. Renaissance-Theater, Beleuchtungsmodell.

Winkelrahmendekoration nach den Vorschriften des Secondo libro d'Architettura von Sebastiano Serlio, Paris 1545.

Dekorationsstück der linken Bühnenseite. Zur Beleuchtung dienen schwimmende Nachtlichter, vor welche zur Erzielung farbiger Effekte prismatische Gläser mit farbigen Flüssigkeiten gestellt werden. Hergestellt nach Angaben des Theatermuseums München durch die Werkstätten Peter Rochelsberg, München. Höhe 4 m, Breite 2 m, bez. 1 m. *Theatermuseum München.*

613, 614. Zwei Relieftafeln von Giovanni da Bologna.

Die Tafeln des Giovanni da Bologna (1520—1608) zeigen im Hintergrunde durch Torbogen schräg laufende Straßen, wie sie in Bühnendekorationen der Zeit wiederkehren.
Bronzeguß mit Holzrahmen: 60×84 cm, Rahmenbreite 5,5 cm. *Nationalmuseum München.*

613. Christus vor Kaiphas.

614. Christus vor Pilatus.

615. Joachim Beuckelaar: Ecce homo.

Beuckelaar geb. in Antwerpen um 1533; Todesjahr unbekannt. Sein letztes signiertes Bild stammt aus dem Jahre 1575.
Germanisches Museum, Nürnberg.

616. Festdekoration 1571.

Holzschnitt, der als Festdekoration eine einmalige, unwandelbare Bühne im Stile Serlios zeigt, aus „Bref et Sommaire recueil de ce qui a esté faict et de l'ordre tenue à la joyeuse et triumphante. Entree de trespuissant, tres magnanime et tres chrestien Prince Charles IX. de ce nom Roy de France, en sa bonne ville et cité de Paris . . . ." Paris 1572. *Nationalbibliothek Wien.*

617. Zwei Stiche: Feste nelle Nozze 1579.

Aus „Feste Nelle Nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca Di Toscana; Et della Se-

reniss. sa Consorte la Sig. Bianca Cappello. Composte da M. Rafaello Gualterotti. In Firenze 1579. 22×15,5 cm.

Rechts: Festwagen, im Hintergrund Florenz. Links: Hof des Palazzo Pitti, in dem große theatralische Schaustellungen stattfanden. Vgl. das Titelblatt zu Gli Nozze degli Dei, Katalog Nr. 707—709.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

618. Kasseler Festzug 1596.

Aus: „Historische Beschreibung der Fürstlichen Kindtauff Fräwlein Elisabethen zu Hessen etc. Welche im Augusto deß 1596. Jahrs zu Cassel gehalten worden, mit beygelegten Abrissen der Ritterspiele so damals vollnbracht, eigentlich erkleret unnd verfertigt durch Wilhelmum Dilichium. Gedruckt zu Cassel durch Wilhelm Wessel, 1598." Wagen mit Bergdekoration und Reiter zu Pferd. 28,5×67 cm. *Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.*

619. Festdekoration auf dem Rhein 1585.

Aus: „Fürstliche Hochzeit, So der Durchluchtig hochgeborner Fürst und Herr, Herr Wilhelm Hertzog zu Gülich, Cleve und Berg, . . . und der Durchleuchtigen hochgebornen Fürstinen Frewlin Jacobae gebornen Marggraffinen zu Baden etc. In Ihrer F. G. Statt Düsseldorff gehaltenn Anno Dni 1585 am 16. Junij."

Festdekoration auf dem Rhein bei Düsseldorf mit Herkules' Hydrakampf und Erstürmung der Hölle. 27×34,5 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

620. Festzug auf dem Arno 1608.

Aus: „Descrizione Delle Feste Fatte Nelle Reali Nozze De' Serenissimi Principi Di Toscana D. Cosimo De' Medici, E Maria Maddalena Arciduchessa D' Austria. In Firence 1608."

Der Festzug zieht über die Arnobrücke von Pisa; auf dem Flusse Allegorie des Arno als Festdekoration. 28,5×46,5 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

621. Szenenbild eines Intermediums 1589.

Eines von sechs Intermedien von „La Pellegrina", Florenz 1589. Bezeichnet: D. Epif° d'Alfiano Mon^co. Vallombrosano f. 1592.

Der Entwurf zeigt Buantalentis 1586 in Florenz eingeführte Telaribühne.

28,5×37 cm. *Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.*

622—625. Vier Holzschnitte der Komödie „Gli Inganni" 1592.

Vier vergrößerte Photographien der Holzschnitte in Gli Inganni, Comedia dell' Illustriss. Signor Curtio Gonzaga. Venetia 1592.

Größe: ca. 26×35 cm; Originalholzschnitte ca. 4 : 5,3 cm. Die Szenenbilder scheinen auf eine Bühne hinzuweisen, die Winkelrahmen mit auswechselbaren Hängedekorationen und gemalten Prospekt verwendet. *Theatermuseum München.*

626, 627. Zwei Stiche: Teatro Olimpico in Vicenza.

Das Teatro Olimpico in Vicenza wurde 1580 bis 1584 erbaut nach den Entwürfen des Andreas Palladio (1508—1580) für die Akademie der Olymper, vollendet von Vincenz Scamozzi (1552—1616) und Scillo, dem Sohne Palladios. Kupferstich des 18. Jahrhunderts. *Theatermuseum München.*

626. Bühne des Teatro Olimpico.
Inschrift über dem mittleren Portal „Virtuti ac Cenio, Olimpicorum academia Theatrum hoc afundamentis erexit ann. MDLXXXIII. Palladio Architecto.“ Gr. 37×61 cm.
Vgl. über die Bühne die Katalog-Einleitung zur Abteilung Renaissancetheater.

627. Zuschauerraum des Teatro Olimpico.
Inschrift in der Mitte des amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraums: „Scalinata e Compinento del Teatro Olimpico.“
Gr. 38,5×61,5 cm.

628. Teatro Olimpico in Vicenza.

Vergrößerte Photographie eines Stiches: Teatro Olimpico in Vicenza, Schnitt in der Bühnenmittelachse, nach L'Origine dell'Academia Olimpica di Vicenza .... Vicenza 1842. Tafel III.
Gr. 48×67,5 cm, Originalstich 20×32,3 cm.
Theatermuseum München.

629. Vier Dekorationsskizzen des Vincenzo Scamozzi.

Photographien von Handzeichnungen des Scamozzi (1552—1616) in der R. Galleria degli Uffizi in Florenz: Skizzen perspektivischer Bühnendekorationen. *Dr. Alfred Scharf, Berlin.*

630, 631. Giulio Parigi, Festdekorationen in Florenz. 1615 und 1616.

630. Guerra d'Amore. 1615.
Ein großer Festaufzug in umringtem Festplatze auf der Piazza Santa Croce, Florenz; aus Guerra d'Amore. Festa del Serenissimo Gran Duca Di Toscana Cosimo Secondo. Fatta in Firenze il Carnevale del 1615.
Gestochen von Jaques Callot, dem Schüler Giulio Parigis. 23,5×31,5 cm.
Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

631. Guerra di Bellezza. 1616.
Eine der vorigen entsprechende Schaustellung auf der Piazza Santa Croce Florenz aus: Guerra di Bellezza. Festa da Cavallo Fatta in Firenze. Per

la Venuta de Serenissimo Principe D'Urbino, L'Ottobre de 1616.
Gestochen von Jacques Callot.
Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

632. Callots Bühnenbild aus „Il Solimano".

Stich des Jacques Callot (1592—1635) aus: Il Solimano, Tragedia dell Co. Prospero Bonarelli, in Roma, per Francesco Corbeletti, 1632; p. 120/1, Blatt 5, unsigniert, der ersten Szene des 5. Aktes vorgeheftet. 20,5×28 cm. Das Bild zeigt eine Telaridekoration, wie sie durch Buantalenti in Florenz 1586 eingeführt wurde. Vgl. Katalogeinleitung. *Theatermuseum München.*

633. Kupferstich: Joseph Furttenbach. 1651.

Geboren 30. Dezember 1591 Leutkirch, gestorben 12. Januar 1667 Ulm. Zuerst Kaufmann, reiste er 1605 zu seiner Ausbildung nach Italien, wo er 10 Jahre verblieb und sich besonders auch in Architektur- und Ingenieurwesen ausbildete. Die erste Frucht seines italienischen Aufenthaltes ist sein Itinerarium Italiae, eine Art Reisehandbuch, Bädeker, Italiens. In Italien interessierte ihn u. a. die neue Theaterkunst; die dabei erworbenen Kenntnisse finden ihren Niederschlag in seinem Ulmer Theaterbau 1640 und seinen theoretischen Schriften. Furttenbach führt die Telari- oder Prismenbühne der italienischen Spätrenaissance, wie sie namentlich Buantalenti und seine Nachfolger gestaltet hatten, in Deutschland ein.

Stich von Melchior Küsell, Augsburger Kupferstecher (1622—1683). 23×15 cm. Kniebild Furttenbachs, am Tische stehend, auf dem sein „Mannhaffter Künstlerspiegel" aufgeschlagen liegt. Die Unterschrift lautet: „Vera Effigie Viri Nobilissimi et Prudentissimi Dr. Josephi Furtenbachi, Reipubl. Ulm Senatoris et Architecti Ingeniosissimi, debiti honoris, et gratitudinis ergo, picta et oblata, ab Andrea Schuch, Pictor. Ao. MDCLI. Aetat. 60."
Stadtbibliothek und Archiv Schwörhaus, Ulm a. d. D.

634. Furttenbachs Newes Itinerarium Italiae 1627.

Gedruckt zu Ulm durch Jonam Saurn. Von den 30 Kupferstichen darin zeigt Nr. 14 die „Sciena di Comedia" des Theaters in Florenz. Auf Seite 87/88 lautet der darauf bezügliche Text: „Man kan auch von da an in den Theatro worinnen die Fürstliche Comedien gehalten werden, durch sonderbare Fenster hinab sehen, da dann noch die Sciena di Comedia Scoprirt, unnd sehr schöne Arteficie, wie etwan selbige, nach dem es die acti Inhaltung der Comedien mitbringen, das Werck in grosser Behendigkeit, und in ein andere Gestalt zu verwandeln, gesehen werden, ist auch darfür zu halten, daß zu unsern Zeiten dergleichen zierliche

Comedien nirgends in opera gericht worden. Unterschiedliche Manier und Abwechslungen werden observirt. Damit aber der Liebhaber derselbigen auch ein wenig geniesse, so wird ein erste Praesentirung das Kupfferblatt Nr. 14 zu erkennen geben, da man dann gar in die ferne und in etliche Gassen Prospectivischer weiß hinein sehen thut, auß welchen die Comedianten sich erzeigen, und nach Gelegenheit daß vor ihnen habenden actus agiren, wann selbiger sein Endschafft erreicht, thut sich das gantze Werck in einen Lustgarten, Meer, Wald, oder anders in solcher Behendigkeit verwandlen, daß deß Menschen Aug dessen in Achtung zu nehmen nicht wol vermag, sondern vil mehr also darüber bestürtzt wird, daß die Persohnen gleichsam die Gedancken verendern, als obs verzuckt weren; Ob aber einige andere Ergötzlichkeit diesem herrlichen Werck vorzuziehen, lasse ich den verständigen hierüber giudiciren; Und seyn dergleichen Verwandlungen in unterschiedlichen Gestalten offt 6 biß in 7 mal in einer Comedien gesehen worden, die Wolcken thaten sich auff, mit Erscheinung lieblicher Musici, und nach Poetischer weiß erzeigten sich Dij oder Götter, die fuhren auff die Erden, in mancherley Gestalt. Alles were zu lang zu erzehlen."

Wir haben es also in dem Kupfer mit einer Telari- oder Prismenbühne zu tun, wie sie Buantalenti 1586 in Florenz eingeführt und Furttenbach dort bei Giulio Parigi, dem Nachfolger Buantalentis, gesehen hat. Die Dekoration ist durch drehbare Telari gestellt, wobei über die drehbaren Winkelrahmengestelle auswechselbare, bemalte Leinwand gehängt wird; den Hintergrund bildet ein gemalter Prospekt; außerdem muß die Bühne mit Luftmaschinen versehen gewesen sein.

Theatermuseum München.

635. Furttenbach: Architettura Recreationis 1640.

Gedruckt bei J. Schultes, Augsburg. Kupfer 20 zeigt 4 Vorhänge. Nach Furttenbachs Angaben fällt der Vordervorhang bei Spieleröffnung in den vor der Bühne liegenden „vorderen Graben“. Kupfer 21: „Sciena der Häuser Gebäw und Sciena dess Garttens“, gemalt von Jacob Campanus.

Kupfer 22: Grundrisse der Bühne.

Kupfer 23: Schnitte der Bühne.

Theatermuseum München.

636. Furttenbach: Mannhafter Kunstspiegel, 1663.

Gedruckt bei J. Schultes, Augsburg. Enthält die Beschreibung des im Jahre 1640 in Ulm von Furttenbach erbauten Theaters.

Kupfer 11 und 11½: Grundriß und Schnitt des Gebäudes.

Kupfer 12: Zwei Szenenbilder: Straße und Garten.

Kupfer 13: Theatermaschinen und Requisiten.

Theatermuseum München.

637. Furttenbachs Kupferstiche.

Sammelband von Kupferstichen aus Furttenbachs Werken; als Titelbild ein Stich mit dem Bildnis Furttenbachs im Alter von 44 Jahren.

Stadtbibliothek und Archiv Schwörhaus, Ulm a. d. D.

638. Furttenbachtheater 1640/41.

Modell: Theater des Joseph Furttenbach in Ulm 1640/41 nach den Angaben im Mannhaften Kunstspiegel, Augsburg 1663. Rekonstruiert von Dr. Franz Rapp, München, ausgeführt nach Werkzeichnungen des Architektenbüros Max Fleißner, München, von Ant. Prugger, München. Dekorationen und Vorhänge gemalt von Franz Hollfelder, München.

In diesem Theater führte 1641 der Rektor Johannes Konr. Merchius mit seinen Schülern die Tragikomödie vom Leben des Moses auf, 1650 fand eine Aufführung „Vom Zustand . . . der alten christlichen Kirchen unter Regierung der Römischen Kaysern Cari, Diocletiani . . . etc. mit 5 Verwandlungen . . . statt.

Größe (Grundfläche): 5,35×1,70 m.

Theatermuseum München.

639. Bühnenbild des Gregorio Lambranzi. 1716.

Blatt aus Gregorio Lambranzi, Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul, Nürnberg 1716, Kupferstich von Johann Georg Puschner: Salt' in Muro.

Das Bild scheint eine Prismen- (Telari-) Bühne noch im 18. Jahrhundert darzustellen.

Unter der Bühne zwei komische Figuren, wovon die linke Figur das Kostüm des Salzburger Hanswursts Stranitzky, vgl. Katalog Nr. 333—336, zeigt.

Theatermuseum München.

Barocktheater

Schon die Furttenbachbühne, die die logische Fortentwicklung von Serlios Winkelrahmendekorationsbühne zur Telari- oder Prismenbühne ist, zeigt Barockcharakter, indem sie, entsprechend barockem Stilwillen, die dreidimensionalen Raumgrenzen zu durchbrechen trachtet durch Verwandlungsfähigkeit von Seiten- und Rückenwänden, durch Versenkungsmöglichkeiten und durch Luftmaschinen: es werden also gewissermaßen rechts und links, hinten, unten und oben die Bühnengrenzen durchbrochen, aufgehoben. Je stärker das Machtbewußtsein absolutistischer Fürsten in der Barockzeit anschwoll, um so stärker wurde ihr Bedürfnis nach Prachtentfaltung, zu der ihnen ihr Hoftheater ein willkommenes Mittel war. Darauf läßt sich die barocke Entwicklung der Renaissancebühne zurückführen, wie sie etwa Giambattista Aleotti (1546—1636) im Teatro Farnese zu Parma 1620 gestaltet, wobei er die Verwandlungsmöglichkeit noch beschleunigt, indem er statt der telari nun gerahmte Schiebekulissen, wie sie zunächst zur Verwandlung des Schlußprospekts benutzt worden waren, einführt, die zu je dreien, stufenweise hintereinander angeordnet, in schnellster Weise durch Zurückziehen bzw. Vorschieben den Schauplatz zu verändern ermöglichten. Charakteristisch für die Rangordnung im absolutistischen Staate ist auch, daß allmählich der Zuschauerraum aus dem reinen Amphitheater zum mehrrangigen Logentheater gestaltet wird. Dieser Typus der fürstlichen Barocktheater wurde in seiner Maschinerie namentlich durch Aleottis Schüler Giacomo Torelli (1608—78) vervollständigt und für Europa, insbesondere Deutschland, vorbildlich.

Eine weitere Förderung fand die Barockbühne durch die Jesuiten, die in ihrer groß-

zügig angelegten Gegenreformation sich aller Theaterkünste zur Beeindruckung des Volkes bedienen wollten.

Zunächst, im 16. Jahrhundert, lehnte sich das Jesuitentheater an Bestehendes an, sei es an die mittelalterliche Simultanbühne, sei es an die Terenzbühne der Renaissance, woraus schließlich, ähnlich wie beim Oberammergauer Theater, eine Vermischung beider Bühnenformen sich ergab. Wesentlich ist dann die Entwicklung gegen Mitte des 17. Jahrhunderts, als die von der neutralen Vorderbühne durch einen Zwischenvorhang getrennte Hinterbühne mit Prospekt und auswechselbaren Dekorationen versehen wird. Diese Entwicklung ist die Folge der Aufgabe von Freilichtaufführungen zugunsten von Aulaaufführungen in den Gymnasien, wo dann schnell die Fortschritte der italienischen Verwandlungsbühne aufgenommen werden, namentlich als auch die Oper in das Jesuitendrama eindringt. In dieser Blütezeit des Jesuitentheaters betätigte sich der Kirchenbaumeister Andrea Pozzo (1642 bis 1709), der als begabter Bühnenmaler wie als gelehrter Erforscher der Perspektivgesetze für die weitere Ausgestaltung der Bühne Anweisungen gab, wobei er ausdrücklich gegenüber der Parallelstellung der Schiebekulissen zum Bühnenrand, wie sie noch in Deutschland üblich sei, ihrer in Italien bereits erfolgreich angewandten Schrägstellung den Vorzug gibt.

Die weitere Ausgestaltung der Barockbühne wurde entscheidend bestimmt durch das neue modische Kunstwerk, das um 1600 durch Caccini und Peri eingeführt wurde: die Oper, die in der höfischen Barockbühne eine prunkvolle Heimstätte finden sollte.

Die Oper ist eigentlich gelehrten Ursprungs, indem die Humanisten nach antikem Vorbilde ihren dramatischen Stücken gesungene Zwischenaktchöre einlegten, die aber ohne Verbindung mit dem Inhalt des Stückes großenteils mythologischen Charakter trugen. Zeugnis dafür legt Johannes Reuchlins

volkstümliche Posse „Henno“ (1497) ab. Zu dieser Quelle der Oper tritt noch eine zweite humanistischen Ursprungs: die prunkhaft allegorischen Festaufzüge, wie sie etwa in Conrad Celtis' „Diana“ (1500) in Wien ein mustergültiges frühes Vorbild haben. Mythologische Musikchöre und allegorische Prunkaufzüge werden vereinigt zu sogenannten Intermedien, Zwischenspielen, die ohne Rücksicht auf den Inhalt eines gespielten Stückes im Zwischenakte vor der Szene aufgeführt werden. Dieses Intermedium, in dem in barockem Stilwillen alle Künste: Dichtung, Musik, Darstellung, Tanz, Malerei, Plastik sich vereinigen, ist die unmittelbare Vorstufe der Oper, die damit ein rechtes Kind der Barockzeit ist. Ihrem Siegeszuge im 17. und 18. Jahrhundert, in Deutschland ebensowohl wie in ihrem italienischen Stammlande, entspricht daher auch die Glanzzeit der Barockbühne, in deren Dienst Bühnenkünstler, wie die Burnaccini und das Geschlecht der Galli-Bibiena, sich größten Ruhm erwarben.

Höchste Vielfalt und größte Weiträumigkeit gewann die Barockbühne durch Ferdinando Galli-Bibiena (1653—1743). Er verließ die noch bei Pozzo festgehaltene symmetrische Dekorationsanordnung um die mittlere Längsachse. Statt nach dem Augenpunkte, der als solcher in der Mitte des Hintergrundes liegt, die Dekorationen zu orientieren, führt er seitlich gelagerte Verschwindungspunkte ein, so daß seine Dekorationsbilder diagonal von rechts nach links und links nach rechts zu verlaufen und sich zu schneiden scheinen, wobei durch gemalte Bogendurchlässe immer wieder weitere übereck laufende Scheinarchitekturen sichtbar werden, die nach jenen Verschwindungspunkten zusammen laufen. Jede räumliche Begrenzung ist illusionistisch aufgehoben.

Indem das Auge diesen vielfältigen Dekorationslinien folgt, scheint jede Statik in Dynamik übergegangen. Diese Entwicklung folgt in Deutschland unmittelbar dem italie-

nischen Vorbilde, weshalb bei den deutschen Theaterbauten im 17. und 18. Jahrhundert auch immer wieder mit Vorliebe italienische Architekten herangezogen werden.

701. Hulsen: Repraesentatio . . . 1616.

Hulsen, Esaias von Repraesentatio der fürstlichen Aufzug und Ritterspiel, so . . . Herr Johan Friderich Hertzog zu Württemberg . . . bey Ihrer F. Gn. Newgebornen Sohn Friderich Kindtauffen . . . Anno 1616 . . . inn Stuetgarten . . . gehalten . . . in truck verfertigt durch E. v. Hulsen o. O. u. J. Pergament quer-fol° 27/36 cm. Titelblatt fehlt. 79 (statt 81) Kupfertafeln. Hieran angebunden: Philopatris Charitinus (Johann Augustin Assum). Relation ... uber deß ... Herren Johann Friderichen Hertzogen zu Württemberg . . . Jungen Sohnes Printz Friderichen angestelter . . . Kind-Tauff . . . Getruckt bey J. W. Rößlin und J. A. Cellius. 1616.

Hof- und Landesbibliothek, Stuttgart.

702. Stuttgarter Ballett, 7. September 1618.

Beschreibung und Abriß deß jüngst zu Stuttgarten gehaltenen F. Balleths. Stuttgart, bey Johan — Weyrich Rößlin. 1618. Enthält drei Szenenkupfer: „Eine bergechte Insul (ein wunderbarliches und maisterliches werck) kame in einem gewässer daher gefahren.“ Vgl. Katalog Nr. 619 u. 620.

Hof- und Landesbibliothek, Stuttgart.

703. Ballett des Bien-Venues, 19. November 1618.

Das ist: Freundliches Willkommen und Vertrauliches Behagen, bey Anwesenheit unterschiedlicher Hoher Fürstlichen und Gräflichen Personen. In einem kurtzen Ballet fürgestellet zu Stuttgart, den 19. November 1668.

Getruckt bey Johann Weyrich Rößlein, Fürstl. Württemb. bestellten Buchdruckern allda. Fünf Druckseiten Text.

Württemb. Archivdirektion, Stuttgart.

704. Gemalte Aufzüge, 17. Jahrhundert.

Zwei unvollständige Aufzüge von 1622 und 1630.

Sächs. Landesbibliothek, Dresden.

705. Martin Opitz, Daphne. 1627.

Dafne. Auff deß Durchlauchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Georgen, Landtgrafen zu Hessen . . . und Der Durchlauchtigen Hochgebornen Fürstinn und Fräwlein Sophien Eleonoren, Hertzogin zu Sachsen, Gülich, Cleve und Bergen . . . Beylager: Durch Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächs. Capellmeistern Musicalisch in den Schawplatz zu bringen, Auß mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Opitzen.

In Verlegung David Müllers, Buchführers in Breßlaw.

Der Text der ersten deutschen Oper. Opitz benutzt als Unterlage den Text der ersten von Peri komponierten italienischen Oper von Rinuccini; so haben die ersten Opern Italiens und Deutschlands im Grunde den gleichen Text.

Universitäts-Bibliothek, Göttingen.

705. Einzug des Kaisers Ferdinand in Antwerpen 1635.

Lichtdruck aus dem Werke, das Theodor v. Thulden 1642 (mit der Jahreszahl 1641) herausgab; es besteht aus 49 Radierungen Thuldens zu den Zeichnungsentwürfen von Peter Paul Rubens für die Triumphbögen beim Einzug. Blatt IIa, 45×44 cm.

Nationalbibliothek Wien.

706. Vaticinio di Silvano 1636.

Introduzzione per un Balletto Fatto per la Solemnità della Cornonazione di Ferdinando IIIa. di 30 decembre L'Ao 1636.

Handschrift auf Papier, 23 Bl., 18×14,5 cm.

Nationalbibliothek Wien.

707—709. Drei Szenenbilder aus „Gli Nozze degli Dei“, Florenz 1637.

Gestochen von Stefano della Bella nach Alfonso Parigi, Florenz (geb. um 1600, gest. 1656). 20,5×29 cm. *Theatermuseum München.*

707. Seconda Scena, Selva di Diana.

708. Quarta Scena di Mare.

709. Sesta Scena di Tutto Cielo.

710. Giacomo Torelli, Szenenbild zu „La Finta Pazza“ 1644.

Aus: Feste Theatrali Per La Finta Pazza Drama Del Sigr. Giulio Strozzi. Rappresentata nel piccolo Borbone in Parigi quest anno MDCXLV. Et da Giacomo Torelli da Fano Inventore Dedicate Ad Anna D'Austria Regina Di Francia Regnante, Cum Privilegio.
Das Bühnenbild von Giacomo Torelli zeigt in der Darstellung einer Kriegsschifflandung die von Torellis Lehrmeister Alcotti eingeführte Kulissenbühne. 42×47 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

711. Guarini, Il Pastor Fido.

Handschrift auf Papier, 74 Bl., 19,5×16 cm 1674. Auf dem Titelblatt: „Il Pastor Fido. Der Getrewe Schäffer auß dem Italiänischen ins Teutsche übergesetzet Von H. S.“ Eine andere Hand fügt hinzu: „H. S. id est Dnus Henricus Schwartzwald Consul Gedanens. qui haec Manu propria etiam scripsit. Mortuus Ao 1705 . . .“ Die Uebersetzung ist in Prosa verfaßt und im Jahre 1674 niedergeschrieben.

Guarinis Pastor Fido (1590) wurde zahlreich ins Deutsche übertragen und bildete mit Tassos Aminta (1572) die Hauptvorbilder der deutschen Schäferspieldichtung. *Stadtbibliothek, Danzig.*

712. Bertati, Tre Intermezzi per il Pastor Fido 1661.

Handschriftliche Partitur in Pergament, 29 Bl., 28,5×21,5 cm.
Tre Intermezzi per il Pastor Fido, et per suoi Balletti. L'Anno 1661, per la Nascita die Sua Maestà Cesarea. *Nationalbibliothek Wien.*

713—720. Acht Stiche zu Erinto von Melchior Küssel. 1661.

Erinto wurde im Opernhaus bei St. Salvator, München, erbaut von Francesco Santurini 1654, umgebaut von Domenico Mauro 1685, aufgeführt anläßlich der Geburt der Prinzessin Maria Anna Christina, der Tochter des Kurfürsten Ferdinand und seiner Gemahlin Henriette Adelaide.
1 Titelblatt und 7 Szenenbilder. 26×23 cm.
Graphische Sammlung, München.

713. Titelblatt.
L'Erinto, Drama Regio Musicale, Consacrato Alle Sere Altezze Eletli Di Ferdinando Elettore & Enrictta Adelaide Duchessa Elettrice Di Bavaria Nell occasione della Nascita Della Serenma Prencipessa Maria Anna Christina Loro Primogenita. In Monaco, Anno MDCLXI.

714. Barocksaal mit Reiterstatuen in Nischen.

715. Waldlandschaft mit Kentauren, Sirenen usw. und 2 Kriegern.

716. Festung, links Wald, rechts Elefanten.

717. Gewölbte Halle mit doppelter Säulenstellung.

718. Seestück, horizontal geteilte Bühne.

719. Straße, links schlägt Medea den Zauberkreis.

720. Karyatidenhof mit Baldachin.

721—734. 14 Kupferstiche von Melchior und Matthaeus Küssel zum Churbayrischen Freudenfest 1662.

Anläßlich der Geburt des Kurfürstlichen Thronfolgers Max Emanuel fand in München 1662 ein großes Freudenfest statt, bei dem Antiopa Giustificata mit Festzug in dem neuerbauten Turnierhaus aufgeführt und an der Isar ein großes allegorisches Feuerwerk veranstaltet wurde. Die Augsburger Kupferstecher Küssel, die Brüder Matthaeus (1621—1682) und Melchior (1622—1682) haben uns diese Vorführungen in Stichen, wohl nach Zeichnungen F. Santurinis, überliefert.
Graphische Sammlung, München.

721—724. Vier Stiche zu Antiopa Giustificata von Melchior Küssel.

Antiopa Giustificata, ein heldisches Spiel von Pietro Paola Binari, Musik von Johann Kaspar Kerll,

wurde in dem von M. Schinagel 1660 erbauten Turnierhaus, und zwar abwechselnd auf den beiden einander gegenüberliegenden Bühnen aufgeführt; dementsprechend können wir auf den vier Stichen zwei Bühnen an den verschiedenen Wappen über der Bühnenmitte und den Statuen rechts und links des Bühnenrahmens erkennen. 24×34,5 cm.

721. Hölle.

722. Blumengebirge.

723. Wüste mit fliegender Medea.

724. Drei Reiter und Genien.

725—729. Fünf Stiche zum Turnier-Festzug von Matthaeus Küssel.

Zwischen den beiden Bühnen des Turnierhauses bewegte sich der Festzug. 25×34 cm.

725. Höllenrachen und Schiff.

726. Kamele und Hirschgespann und Zelt.

727. Panthergespann und Wald.

728. Atalas mit Löwengespann vor einem Berg.

729. Medeas Drachenflug aus dem Turm.

730—734. Fünf Stiche zum Feuerwerk Medea.

Wegen der Feuersgefahr wurde das Feuerwerk an der Isar in dazu hergerichtetem Schauplatze abgehalten. 24×33 cm.

730. Schmiede des Vulkan.

731. Park mit Drachen und Stieren.
Inschrift: Consilio Industria.

732. Sturz des Phaeton.

733. Seeschlacht.

734. Herakles Kampf mit den Kentauren.

735—743. Reiterfigurinen.

Neun Blatt aus dem Werke „Caroussel Ludwigs XIV", Versailles 1662. 32,8×22,6 cm.

Nationalbibliothek, Wien.

735. Le Prince de Condé, Empereur des Turcs.

736. Escuyer et Page Indiens.

737. Pages Romains.

738. Le Duc de Guise, Roy Ameriquain.

739. Estafiers Romains.

740. Escuyer et Page Turcs.

741. Escuyer et Page Persans.

742. Escuyer et Page Ameriquains.

743. Estafiers, Cheval de main et Palfreniers Ameriquains.

744. Kinderballett 1668.

Kupferstich 18×29,5 cm.

Stadtbibliothek Nürnberg.

745. Theaterzettel des Stefan Landolfi, Graz, 30. September 1669.

Außer einer italienischen Komödie „Pulizzinella" werden intermezzi mit Aufzügen, Ballett und Musik angekündigt. 23×35,5 cm.

Landesregierungsarchiv, Graz.

746, 747. Franz Viechter, Zwei Scagliola-Tafeln.

Bayer. Nationalmuseum, München.

746. Gartenarchitektur 1670.
Durchmesser der gerahmten kreisrunden Tafel: 40 cm.

747. Saalinneres mit Ausblick in Garten und auf- und abziehbarem Kronleuchter.

Durchmesser: 39 cm.

748. Draghi, Il Fuoco Eterno Custodito delle Vestali 1674.

Handschriftliche Partitur in Pergament, 72 Bl., 28,5×20 cm.

Die Oper von Minato und Antonio Draghi wurde 1674 mit den Dekorationen von L. O. Burnacini in Wien aufgeführt. 18×28,5 cm.

Nationalbibliothek, Wien.

749, 750. L. O. Burnacini, 2 Dekorationen zu „Il Fuoco Eterno".

Ludwig Octavius Burnacini, geb. 1636, wurde 1666 Architekt am Hofe Kaiser Leopolds I., wo er bis zum Tode 1707 blieb. Vertreter des italienischen Barockstils in Wien.

Die Oper „Il Fuoco Eterno custodito delle Vestali" von Minato und Draghi wurde 1674 in Wien mit den Dekorationen von Burnacini aufgeführt. Gestochen von Matthaeus Küssel, 21×43 cm.

Theatermuseum München.

749. Platz am Fluß.

750. Vestatempel.

751, 752. L. O. Burnacini, 2 Dekorationen zu „Il Pomo d' Oro".

Die Oper „Il Pomo d' Oro" von Marcantonio Cesti, Text von Francesco Sbarra, wurde am 13., 14. August 1668 im neuerbauten Opernhaus (am Platze der heutigen Hofbibliothek) aufgeführt. Gestochen von Matthäus Küsel, 26×44 cm.

Theatermuseum München.

751. Meer mit Schiff und Gottheiten.

752. Unterwelt mit dem Throne des Pluto und der Proserpina.

753. L. O. Burnacini, Figurinen.

10 Blatt aus L. O. Burnacini, Maschere. Repr. in Mappe I der „Denkmäler des Theaters".

Nationalbibliothek, Wien.

754. Burnacini, Groteskfigurinen.

Originalblatt. 4 Typen der commedia dell'arte. Vgl. Abteilung: Volkstheater. 23×37,5 cm.
Nationalbibliothek, Wien.

755. Burnacini, Groteskfigurinen.

Originalblatt. 2 bäuerische Narrentypen. 23×37,5 Zentimeter. *Nationalbibliothek, Wien.*

756. Burnacini, Groteskfigurinen.

Originalblatt. 10 Typen. 23×37,5 cm.
Nationalbibliothek Wien.

757. Ludovico Burnacini, Freilichttheater auf der Favorita in Wien. 1686.

Gestochen von Joh. Ulrich Krausen, 30×41,5 cm.
Nationalbibliothek Wien.

758. Kurfürstliches Opernhaus am Taschenberge.

Das erste kurfürstliche Opernhaus am Taschenberge bei einer Ballettaufführung am 3. Februar 1678. Erbaut von W. K. Klengel 1664—1667, von 1708—1751 katholische Hofkapelle, seit 1757 kurfürstl. Ballhaus, seit 1808 königl. Hauptstaatsarchiv, abgebrochen 1888. Gerahmter Stich 57×65 Zentimeter. *Stadtmuseum Dresden.*

759. Bühnenmaschinerie eines Barocktheaters.

Modell der Bühnenmaschinerie eines Theaters der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus Sammlung Alb. Köster, nach Zeichn. in der Bibliotheca Palastina in Parma. Verwandelbare Kulissendekoration nach Stichen des Stefano della Bella (1610 bis 1684) nach Alfonso Parigi (Geburtsjahr unbekannt, Todesjahr 1656) zu „Gli Nozze degli Dei, Florenz 1637“ (vgl. Katalog Nr. 707—709), gemalt im Theatermuseum in München von Theatermaler Franz Hollfelder. 100×130 cm.
Theatermuseum München.

760. Pozzo, Perspectivae Pictorum atque Architectorum 1719.

2 Bände in Latein und Deutsch.

Titelblatt des I. Bandes: Perspectivae Pictorum atque Architectorum, I. Pars, Qua facillima ac expeditissima Methodus omne id quod ad Architecturam attinet, optica ratione delineandi exhibetur, inventa, designata et primum edita Romae à Fr. Andrea Puteo, S. J. Nunc vero in gratiam et usum non admodum nummatorum Studiosorum hujus Artis imminuto modulo contracta, atque commodior hac forma concinnata a Joanne Boxbarth, Chalcographo. Augustae Vindelicorum, Impensis Joh. Friedr. Probst, Haered. Jeremiae Wolffii, Techniopolae.

Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Erster Theil, Worinnen gezeiget wird, wie man auf das allergeschwindest- und leichteste alles, was zur

Architectur und Bau-Kunst gehöret, ins Perspectiv bringen solle, inventiert, gezeichnet und erstlich heraus gegeben in Rom, von dem vortrefflichen Andrea Pozzo, der Soc. Jesu Fratre. Anjetzo aber dem ohnvermögenden Kunst-Liebhaber zu Nutz und Dienst verkleinert, und in diesen bequemen Format gebracht von Johann Boxbarth, Kupferstechern in Augsburg. Verlegts allda Johann Friderich Probst, Jeremiae Wolffs seel. Erb, Kunsthändler. Das Titelblatt des II. Bandes ist bis auf kleine Abweichungen gleichlautend. Dem I. Band ist ein Bildnis des Verfassers mit seinem Werke in der Hand beigeheftet, worauf sein Todesdatum angegeben ist. Die erste Auflage der beiden Bände erschien 1693 und 1700.
A. Pozzo (1642—1709) untersucht in seinem Werke auch die Bühnenperspektive und widmet dabei namentlich den schräg gestellten Schiebekulissen seine besondere Aufmerksamkeit.
Theatermuseum München.

761. Oelgemälde, Theatrum Sacrum.
Von einem ital. Meister um 1680. Hinter einem reichgegliederten Proszenium, welches dem des Münchener Kurfürstl. Opernhauses am Salvatorplatz entspricht, Kulissendekoration. Vorn rechts Gruppe von sechs Grabwächtern bei Kerzenlicht, vor dem Prospekt Pieta. In der Mitte links auf einem Lehnstuhl schlafender Wächter. Fünf Stufen führen zur Bühne. In der den Bühnenrahmen abschließenden Kartusche das Wappen v. Savoien. Vergl. Dekorat. zur Oper Servio Tullio (aufgef. in München 1686) v. Gasparo und Domonico Mauro, gestochen v. Michael Wening (1641—1718) (Katalog Nr. 762—766), 47×56 cm, goldgerahmt.
Theatermuseum München.

762—766. Domenico Mauro, fünf Dekorationen zur Oper „Servio Tullio“ von Ventura Terzago.
München 1865.
Terzagos Oper, komponiert von A. Steffani, wurde im Januar 1686 bei den Festlichkeiten anläßlich des Einzugs von Maria Antonia, der jungen Gemahlin des Kurfürsten Max Emanuel (1682 bis 1726), im Opernhaus S. Salvator aufgeführt. Domenico Mauro mit seinem Bruder Gasparo waren 1685 nach München berufen worden, und Domenico wirkte hier als Architekt, Dekorateur und Maschinist bis 1693, während Gasparo bereits 1686 wieder seine Münchener Tätigkeit als kurfürstlicher Theaterarchitekt aufgab. Die Mauros bauten zu den Einzugsfestlichkeiten das Opernhaus S. Salvator im Innern stark um.
Fünf Kupferstiche von Michael Wenning (1641 bis 1717). *Stadtmuseum München.*

767—770. Stiche zu „Il Greco in Troia“.
Mit der Aufführung des „Il Greco in Troia“ 1688 erlischt in Florenz die glanzvolle Blüteperiode der Bühnenkunst.

Ein Titelblatt und drei Szenenbilder. Gestochen von Arnoldo Valerian Westerhout.

Nationalbibliothek Wien.

767. Titelblatt.
Il Greco in Troia Festa Teatrale Rappresentata in Firenze Per le Nozze de' Serenissimi Sposi Ferdinando Terzo Principe Di Toscana, e Violante Beatrice Principessa Di Bavaria. In Firenze, nella Stamperia di S. A. S. 1688. Con. lic. de'Superiori.
15,5×9,8 cm.
Auf demselben Karton aufgezogen das erste Bühnenbild mit dem Einzug des Hölzernen Rosses in Troja. 24×33 cm.

768. II. Szenenbild: Saal mit Bettnische.
24×33 cm.

769. III. Szenenbild: Landschaft mit Fluß und Brücke.
24×33 cm.

770. IV. Szenenbild: Gewölbe.
24×33 cm.

771. Götter - Aufzug 1695.

Heidnischer Götter und Göttinnen prächtiger Auffzug, Anno 1695 gehalten in Dreßden. Augspurg, zu finden bey Jeremias Wolff, Kunsthandlern, Gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1718. Mit 20 doppelseitigen Kupfern.

Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

772, 773. Zwei Zeichnungen zum Theater auf dem Riesensaale Dresden.

Die Zeichnungen scheinen zu dem sogenannten „Kleinen Komödienhaus" in Dresden zu gehören, dessen Bauzeit Hammitzsch p. 131 „vom Herbst 1696 bis Frühjahr 1697" angibt.

Hauptstaatsarchiv Dresden.

772. Aufriß und Grundriß des Logenbaues.
Der Aufriß, lavierte Tuschzeichnung, trägt die Beschriftung: „Ortographia deß Amphitheatrum auf dem Riesen Saal ao. 1699 gebaut."
Neben dem darüber mit Bleistift gezeichneten Grundriß steht: „Amphitheatrum im Neuen Comedien Haus."
56×42 cm.

773. Bühnenansicht.
Lavierte Tuschzeichnung mit der Inschrift: „Fatciata deß Theatrum auf dem Riesen Saal. ao. 1699."
35,5×42,5 cm.

774. Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern.

Geboren 31. Oktober 1636 München, gestorben 26. Mai 1679 Schleißheim. Förderer von Kunst, Musik und Theater; Erbauer von Nymphenburg. Brustbild in Oval gestochen von J. Sauvé, 52×43 Zentimeter. *Stadtmuseum München.*

775. Kurfürstin Henriette Adelaide von Bayern.
Geboren 1636 als Tochter des Herzogs Victor Amadeus von Savoyen, wurde sie 1650 zu Turin durch Prokuration und 1652 durch persönliche Trauung mit Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern vermählt; gestorben 1676. Sehr prachtliebend und von großem Einfluß auf ihren Gemahl ist ihr die Einführung der italienischen Oper und die Begünstigung des französischen Schauspiels am Münchener Hofe zu danken.

Brustbild in Oval nach Seb. Bombelli, gestochen von J. Sauvé 1670. 52×42 cm.

Stadtmuseum München.

776. Kaiser Leopold I.
Brustbild des Kaisers (1658—1705). Besonderer Liebhaber der Opernmusik. Gestochen 1664 von J. G. Waldtreich. 52×38,5 cm.

Nationalbibliothek Wien.

777. Stammtafel der Familie Galli-Bibiena.
Aufgestellt vom Theatermuseum München. „Familie der bedeutensten Architekten und Dekorateure des Barocktheaters.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg.

778. Giovanni Maria Galli-Bibiena? Szenenbild: Prunkhalle.
Lavierte Federzeichnung. 29×34 cm.
Giovanni Maria Galli, geb. 1619 zu Bibiena bei Bologna, gestorben 1665 zu Bologna, Maler und Architekt, Stammvater der acht Galli-Bibienas, Schüler und Mitarbeiter von Albani. Seine Hauptarbeitsstätte war Bologna.

Jos. Beitscher, Architekt, Berlin.

779—781. Ferdinando Galli-Bibiena (1653—1743).
Sohn Giovanni Maria Galli-Bibienas, geboren 1653 Bibiena bei Bologna, arbeitete zunächst am Hofe des Herzogs Ranuccio II. Farnese in Parma, wo er bei den Dekorationsarbeiten zum Teatro Farnese zum ersten Male die Perspektive der Bühnenarchitekturlinien, statt wie bisher, sie ausschließlich nach dem Augenpunkte der Mittelachse zu orientieren, auf verschiedene seitlich liegende Verschwindungspunkte richtete (vgl. Einleitung zur Barocktheaterabteilung). 1699 arbeitet er am Theater San Bartolomeo in Neapel, 1700 in Mailand, dann am Hof König Karls II. in Spanien. 1712 kam er nach Wien, wo er bis 1726 verblieb. Gestorben 1793 Bologna.
779. L'Architettura Civile 1711.

L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Prospettive, Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena. In Parma, Per Paolo Monti MDCCXI. *Nationalbibliothek Wien.*

780. Saaldekoration.
Reproduktion einer lavierten Tuschzeichnung. 48×20 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

781. Welttheater.
Reproduktion einer lavierten Federzeichnung. 34×52 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

782, 783. Francesco Galli-Bibiena (1659—1739).

Sohn Giovanni Marias, Bruder Ferdinandos. Geboren 1659 Bibiena bei Bologna. Arbeitete in Bologna, Mantua, Parma, Genua, Rom, dann hauptsächlich in Wien unter Leopold I., wo er namentlich glänzende Operninszenierungen schuf und bis 1712 verblieb. Dann ging er über Lothringen nach Italien zurück, wo er 1739 in Bologna starb.

782. Szenenbild: Burg.
Reproduktion einer kolorierten Federzeichnung. 31,5×41 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

783. Francesco Galli-Bibiena? Säulengang.
Säulengang mit drei Punkt-Perspektiven.
Lavierte Federzeichnung. 20×20 cm.
Graphische Sammlung. München.

784—787. Alessandro Galli-Bibiena (1687 bis 1760).

Geboren 1687 Bibiena bei Bologna als ältester Sohn Ferdinandos, mit dem er 1712 nach Wien kam, wirkte aber hauptsächlich am kurpfälzischen Hof in Mannheim als Architekt und Operndekorateur; in Mannheim schuf er die Pläne eines Opernhauses, das 1742 eingeweiht und 1795 zerstört wurde. Gestorben 1760.

784. Grundriß und Balkone eines Theaters.
Lavierte Federzeichnung. 49,5×36,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

785. Bühnenportalentwurf.
Lavierte Federzeichnung. 50,5×25,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

786. Proszenium, Bühnenschnitt.
Lavierte Federzeichnung. 57×38,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

787. Dekorationsentwurf.
Federzeichnung, gerahmt. 36×33 cm.
Schloßmuseum München.

788. Giuseppe Galli-Bibiena (1696—1757).

Geboren 1696 Parma als Sohn Ferdinandos, mit dem er nach Spanien (Barcelona) ging und von da 1712 nach Wien, wo er der Hauptmitarbeiter seines Vaters wird. 1726 wird er dessen offizieller Nachfolger als erster Theatral-Ingenieur. Von Wien aus arbeitete er 1719 in Dresden, 1722 in München, 1723 Prag, 1732 Breslau, Linz u. a. Orten; 1747 verließ er Wien endgültig und siedelte an den sächsischen Hof in Dresden über,

von dort aus ging er 1748 auf ein halbes Jahr nach Bayreuth zum Baue des dortigen Opernhauses. Aber er kehrte nach Dresden zurück und erreichte dort die Höhe seines Ruhmes, der selbst den seines Vaters überstrahlte. 1754 zog er nach Berlin in den Dienst Friedrichs des Großen. Er starb 1757 Berlin.

788—809. Saaldekoration.

Entwurf zu Dresdener Bühnenbildern von 1719. Rechts und links Varianten. Lavierte Federzeichnung. 25×30,5 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

789. Scena della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali del Principe Elettorale di Baviera. 1722. Theatralische Saaldekoration mit drei verschiedenen Verschwindungspunkten. 33×49 cm.
Kupferstich von J. A. Pfeffel (1674—1750).

Stadtmuseum München.

790—796. Offenes Theater in Prag. 1723.
Anläßlich der in Prag 1723 erfolgenden Krönung Karls VI. zum König von Böhmen schuf Giuseppe G.-B. die Festbauten und -dekorationen, darunter das offene Theater im Schloßgarten der kaiserlichen Burg, das Hammitzsch das Musterbild des höfischen Barocktheaters nennt. Auf dieses Theater beziehen sich die ausgestellten sechs Stiche.

790. Grundriß.
Bühne: 39 m breit, 63 m tief; Bühnenöffnung: 16,50 m lichte Weite; Orchesterraum vor der Bühne: 5 m tief, 19 m breit; Zuschauerraum: 39 m breit, 51 m tief.
Auf der Bühne sind rechts und links je neun Kulissen, die durch je zwei vorgestellte drehbare Kulissen eine dreifache Verwandlung ermöglichen. Am Ende der Bühne ist der Platz der Verwandlungsmaschinen.
Stich von van der Bruggen und J. H. Märtin. 21×55 cm. *Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.*

791. Innenansicht mit Szenenbild.
Hierzu vgl. Katalog Nr. 757 das offene Theater auf der Favorita in Wien von L. O. Burnacini. Die auffallenden Turmbauten beiderseits der Bühnenfront sind die je 20 qm großen Pavillons rechts und links des Orchesters, die zur Aufnahme von Singchören bestimmt waren.
Das Szenenbild ist aus dem Musikwerke, das Fux zu dem Krönungsfeste komponiert hatte und dabei selbst dirigierte: „Constanza et Fortezza".
Stich von Birckart. 52×67 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

792. Seitenansicht des Zuschauerraums.
Stich von Christ. Dietel. 45×62 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

793. Theatermaschinen: Verwandlungsdekorationen.

1. Großer Wasserfall, der sich verwandelt in
2. Tron des Tiber.
3. Grotte, die sich verwandelt in den
4. Triumphbogen des Genius von Rom.
Stich von F. A. und Chr. Dietel. 47×60,5 cm.

Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

794, 795. Dekorationen zu „Constanza et Fortezza“ von Fux.
794. Königssaal.
45×60 cm.

795. Königlicher Garten des Tarquinius auf dem Gianicolo.
Stich von Jacob Lidl und W. Heckenauer. 45,5×62 cm. *Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.*

796. Modell zu G. Galli-Bibienas Dekoration.
Die Dekoration von Katalog Nr. 795 ist plastisch aufgebaut auf einer Modellbühne von 120 cm Breite, 74 cm Höhe, 78 cm Tiefe von Heinz Beynok 1926. *Nationalbibliothek Wien.*

797. Dekoration der Spanischen Reithalle, Wien 1740.
Festball. Original-Handzeichnung. 34×50 cm.

Nationalbibliothek Wien.

798, 799. Opernhaus in Bayreuth.
Markgraf Friedrich von Bayreuth (1735—1763) mit seiner Gemahlin Friederike Sophie Wilhelmine † 1758, der Schwester Friedrichs des Großen, ließ am Fuße des Schloßberges das noch heute erhaltene Opernhaus bauen. Der französische Hofarchitekt Joseph St. Pierre errichtete von 1745 ab den Rohbau und die Fassade, der Innenbau erfolgte nach den Plänen des Giuseppe Galli-Bibiena, wobei dessen Sohn Carlo von 1746 bis 1748 die Vorarbeiten ausführte. 1748 vollendete Giuseppe das Werk in italienischem Barockstil.
Zwei Photographien. 34×28 cm.

Theatermuseum München.

798. Große Fürstenloge in der Mitte der Logenränge.

799. Kleine Fürstenloge am Proszenium.

800. Rotunde.
Zwei Fassungen nebeneinander. Lavierte Federzeichnung. 20×21 cm.

Graphische Sammlung, München.

801. Prunksaal mit Karyatiden.
Ein ursprünglicher Entwurf ist ausgeschnitten und an den Rändern ergänzt. Sepiazeichnung. 51×63 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

802. Alte Burghalle mit Kerkergeräten.
Kolorierte Federzeichnung, 47×67,5 cm.

Nationalbibliothek Wien.

803. Saaldekoration mit Tänzerinnen.
Reproduktion einer Sepiazeichnung. 37×52 cm.

Nationalbibliothek Wien.

804. Hafenbild mit Loggia und Porticus.
Reproduktion einer lavierten Federzeichnung. 38,5×51 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

805. Saaldekoration mit Proszenium.
Reproduktion nach einer kolorierten Federzeichnung. 38×53 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

806. Bauwerk mit hochaufstrebenden Bögen.
Religiös-hieratisches Motiv, entsprechend dem Theatrum sacrum: Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel.
Lichtdruck. 52×32 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

807. Giuseppe Galli-Bibiena?, Theatrum sacrum. Lavierte Federzeichnung. 33×27,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

808. Giuseppe Galli-Bibiena?, Platzarchitektur am Hafen.
Palastruinen umgeben einen weiten Platz, in dessen Mitte ein Rundtempel steht und der auf den Hafen mündet. 50×77,5 cm.

809. Schule des Giuseppe Galli-Bibiena, Durchblick durch Szenenbild, Porticus in Garten. Farbige Zeichnung. 33,5×48,5 cm.
Nationalbibliothek Wien.

810. B. Millers, Atrio della Reggia.
Kupferstich. 26×39,5 cm.
Bühnenbild zu der Aufführung der Talestris Megina degli Amazoni, Dresden 1765, wozu auch Ferdinando II Galli-Bibiena Dekorationen entworfen hat.
Rudolf Loewe, Dir. Stellv. des Carltheaters, Wien II.

811. Einzug durch den Triumphbogen.
Lichtdruck aus dem Festbuche: Reise Wilhelms III (1689—1702) von England nach dem Haag. 29×36 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

812. Volkstheater in Kiefersfelden am Inn.
Modell: Erbaut 1829, Beispiel einer altertümlichen Bühne mit Verwandlungen durch drehbare Kulissen. Hergestellt im Auftrage des Theatermuseums in München, nach Aufnahmen von Regierungsbaurat Lothar Weber durch die Bühnentechnischen Werkstätten Klein und Weber, München. Maßstab 1 : 20, Größe 138×71,5 cm.
Theatermuseum München.

813, 814. Zwei Ballettfiguren.
Zwei Einzelblätter aus: Gregorio Lambranzi, Neue und curieuse Theatralische Tantz-Schul, Nürnberg 1716. Kupferstiche von Johann Georg Puschner. Beispiele für Bühne mit Kulissendekorationen, schräg gestellten Schiebern.
Theatermuseum München.

813. Vidali.

814. Salorini.

815. Neu-eröffneter Masquen-Saal 1723.
Neu-eröffneter Masquen-Saal, oder: Der verkleideten Heydnischen Götter, Göttinnen und vergötterter Helden Theatralischer Tempel, Darinnen in mehr als 200 Kupffer-Stichen vorgestellet wird wie solche Gottheiten der Alten, bey jetziger Zeit in Opern, Comoedien, Aufzügen und Masqueraden eingekleidet und praesentiert werden können; Nebst einer beygefügten accuraten Beschreibung derer Zeichen und Farben, wie auch derer Götter Geburten, verrichteten Thaten, und erfolgten Vergötter- und Verwandlungen, aus allerhand sowohl Heydnisch- als Christlichen Büchern colligiret, und zu finden Bey Johann Messelreuter, Hoch-Fürstlich Brandenburg-Bayreuthischen Cammer-Dienern und Rüst-Cämmerern. Bayreuth, gedruckt bey Joh. Lobern, Hoch-Fürstl. Brandenburg. Hof-Buchdruckern. 1723.
Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

816. Dasselbe. *Theatermuseum München.*

817. Figurine: Zeus.
Aus Sammlung Alb. Köster nach dem Vorbild in Joh. Messelreuter, Neu-eröffneter Masquen-Saal, vgl. Katalog Nr. 815, Kupferblatt 2, gestochen von Dehme, Kupferstecher in Nürnberg 1. Hälfte des 18. Jahrh. Größe: 24,5 cm.
Theatermuseum München.

818. Hamburger Theaterdekoration, Prunksaal. 1727.
Fest- und Theaterdekoration im Hamburger Stadttheater zu Ehren des Geburtstages von Georg I. von England 9. Juni 1727. Kupferstich von C. Fritzsch nach Th. Lédiard. 33×45 cm.
Museum für Hamb. Geschichte, Hamburg.

819—822. Vier Kupfer: Theatralische Veränderungen.
Aus „Theatralische Veränderungen, vorgestellt in einer zu Mayland vorgestellten Opera, inventiert von Pietro Righini (1680—1745), zu finden bey Martin Engelbrecht, Kupferstecher und Kunstverleger in Augsburg". o. J. 21,7×29 cm.
Theatermuseum München.

819. Arco Trionfale — Ein Triumph-Bogen.

820. Grotta d' Incanti — Höhle der Zauberer.

821. Bagni — Angenehme Lust-Bäder.

822. Reggia Magnifica — Ein Prächtiger Königlicher Saal.

823, 824. Pietro Righini (1680—1745), Zwei Oelgemälde.
Theatralische Dekorationen. 73×108 cm.
Theatermuseum München.

823. Vorraum eines Kerkerverließes.
Beschriftet: A. D. S. D. F. = Anteriore d'un Serraglio di Fiere.

824. Königliches Wachlokal.
Beschriftet: C. D. G. R. = Corps di Guardi Reale.

825. Nicolaus Gottfried Stuber, Hofloge im Opernhause S. Salvator.
Entwurf von 1742. Kolorierte Federzeichnung mit eigenhändiger Unterschrift des Künstlers.
31×52,5 cm.
Stuber, geb. Ende des 17. Jahrh. in München, war 1722—1748 Kurfürstl. Hofmaler, gest. 1749. Er schuf fast alle Dekorationen der von 1716—1748 in München aufgeführten Opern.
Stadtmuseum München.

826, 827. N. G. Stuber, Gothischer Kerker 1747.
2 Blatt, lavierte Federzeichnungen. 48×36 cm.
Graphische Sammlung, München.

828—830. Meißener Porzellanfiguren der römischen Oper.
Staatliche Porzellan-Manufaktur, Meißen.

828. Männliche Figur von Kaendler 1744.

829. Weibliche Figur von Kaendler 1744.

830. Gruppe von Kaendler 1760.

831. Szenenbild aus „Les plaisirs l'Isle enchantée".
Unterschrift: Seconde Journée, Theatre fait dans la mesme allée, sur lequel la Comédye, et le Ballet de la Princesse d'Elide Furent representés. Israel Silvestre (geb. 1621 Nancy, gest. 1691 Paris), delineavit. 38×35 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

832. Durchblick durch Porticus, Bühnenbild.
Kolorierte Zeichnung, wohl von Andreas Altomonte (Hohenberg), der in Wien zwischen 1728 und 1763 als Hoftheaterzeichner tätig war.
34,5×46 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

833. Münchener Residenztheater.
Grundriß und Längendurchschnitt des neuen Opernhauses, des jetzigen Residenztheaters, erbaut von F. v. Cuvillié 1750—1753. Kupferstiche von J. Däntler. 14×20 cm.
Stadtmuseum München.

833a. Residenztheater München: Langsschnitt.
Unter den vier Logenreihen mit dem Vorsalon zur Kurfürstlichen Loge ist die Maschinerie zur Hebung des Parkettbodens auf Bühnenhöhe sichtbar. Kupferstich von Valerian Funck nach den Plänen von Cuvillié, dem Erbauer des Residenztheaters. 51,5×69,5 cm. *Stadtmuseum München.*

834. Altes Theater im Ludwigsburger Residenzschloß.
Modell des alten Schloßtheaters, das 1752 von dem französischen Architekten Pierre Louis Phi-

lipp de la Guepiére umgebaut und bis 1775 regelmäßig benutzt wurde. Heute noch erhalten, aber wegen Feuersgefahr nur ausnahmsweise benutzbar. Zum letzten Male wurde dort bei Wachskerzenbeleuchtung 1922 Händels „Rodelinde“ aufgeführt. Breite 110 cm, Tiefe 60 cm, Höhe 75 cm.

835. Hasse, Solimano 1753.

Solimano, Messo in Musica, Giov. Adolfo Hasse. Primo Maestro di Capella di S. M. del Re die Pol[a], Elettore di Sass[a] nel Carnevale 1753. Giuseppe Galli-Bibiena schuf die Inszenierung. Handschriftliche Opernpartitur in Leder, Bl. 104, 22,5×30,5 cm. *Sächsische Landesbibliothek, Dresden.*

836. Jean Nicolas Servandoni, Szenenbild.

Vordergrund: Duell in Ruine, Hintergrund: Stadtbild. Kolorierte Federzeichnung. 32×46,5 cm.

Giovanni Nicolo Servandoni geb. 1695 Florenz, gest. 1766 Paris. Architekt, Dekorateur, Maler und Maschinist, Schüler des Pannini in Piacenza und des G. de Rossi in Rom. Schuf die Festdekorationen und das Feuerwerk bei der Vermählung des Kaisers Josef II. mit Maria Isabella von Bourbon in Wien 1760. Er wandte sich bereits klassizistischen Stilformen zu.

Nationalbibliothek Wien.

837. Tänzerin Bodin.

Unterschrift: Madame Bodin Premiére Danseuse du Theatre Impérial. Um 1752 am franz. Hoftheater, Wien. Gestochen von Jakob Schmuzer, Wien 1762. 42×30 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

838, 839. Innozenz Colomba, 2 Dekorationsbilder zur Oper „Farnace“ von Nicolo Jomelli 1766.

Nicolo Jomelli 1714—1774. Lavierte Federzeichnung, 49,5×61,5 cm.

Hof- und Landesbibliothek, Stuttgart.

838. Königliche Gruft.

839. Gartenarchitektur.

840. Innozenz Colomba, Dekorationsbild zur Oper „Vologesco“ von Nicolo Jommelli.

Aquarell, 49×61 cm.

Hof- und Landesbibliothek, Stuttgart.

841. Jomelli-Bühne.

Modell des Bühnenbildes mit Proszenium z. Zt. Jomellis (1753—1769) im ehemaligen Herzoglichen Lusthaus zu Stuttgart. Breite: 60 cm, Höhe: 51 cm, Tiefe: 37 cm. *Stuttgart.*

842, 843. 2 Theatervorhänge.

2 farbige Radierungen von Theatervorhängen aus dem Ludwigsburger Schloß nach Nikolaus Guibal, geb. 1725 Luneville, gest. 1784 Stuttgart.

Hof- und Landesbibliothek, Stuttgart.

844. Jos. Magges Theatrum sacrum 1769.
In der Art des Pozzo. Lavierte Federzeichnung, 37,5×22,5 cm. *Graphische Sammlung, München.*

845—847. Drei Entwürfe zum Theatrum sacrum.
Kolorierte Federzeichnungen. 38×30, 44,5×33,5, 49,5×36 cm. *Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.*

848. Don Tabarano 1769.
Italienischer und deutscher Text nebeneinander gedruckt. Das deutsche Titelblatt: „Don Tabarano. Ein musikalisches Zwischenspiel auf dem Fürstlichen Hoftheater in Ballenstedt aufgeführet von Herrn Leopold Burgioni, und Jungfer Nicolina Rosa, alle beide in Diensten Sr. des regierenden Fürsten zu Anhalt-Bernburg Hochfürstl. Durchl. Im Jahre 1769. Berenburg, gedruckt bey J. L. Starken, Fürstlich Anhaltl. Hofbuchdrucker".
Magistrat in Ballenstedt.

849—853. Joh. P. Gaspari, Dekorationen.
Johann Paul Gaspari, geb. 1712 Venedig, gest. 1775 München, 1753—1775 Architekt und Dekorationsmaler in München, 5 lavierte Federzeichnungen verschiedener Größe.
Graphische Sammlung, München.

854, 855. Joh. P. Gaspari, Dekorationen.
2 handschriftlich bezeichnete lavierte Federzeichnungen, 16×21,5 cm und 14,3×19,8 cm.
Graphische Sammlung, München.

856. J. P. Gaspari, Porticusanlage auf Treppen.
Lavierte Federzeichnung. 41×20 cm.
Graphische Sammlung, München.

857—860. J. P. Gaspari, Dekorationen.
4 Federzeichnungen, 2 laviert. Verschiedene Größen. *Graphische Sammlung, München.*

861, 862. J. P. Gaspari, Grotten.
2 kolorierte Dekorationszeichnungen. 21,5×29 cm und 15,5×17,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

863, 864. J. P. Gaspari, Prunksaal und Kerker.
2 lavierte Federzeichnungen, 28,5×20 cm und 17×20 cm. *Graphische Sammlung, München.*

865. J. P. Gaspari, Delineatio Fundamentalis.
Delineatio Fundamentalis: Continens duas Inventiones una cum duabus jutercisionibus cujusdam Theatri quod pro Srenissimo Electore Colomenri etc. Inventum prodoit a Joanne Paulo de Caspari. Vergrößerte Photographie. 79,5×57 cm.
Dr. Carl Nießen, Köln.

866. Zwei Stiche: Nymphenburger Naturtheater.
1. Stich: Perspectiv deß gegentheils von Pagotten-

burg, so ein Theatrum praesentiert zu Nymphenburg.

Die Seitenhecken sind im Stile von Telari-Winkelrahmen geschnitten und ergeben somit ein ausgesprochenes Barockbühnenbild.

2. Stich: Theatrum in dem Churfürstl. Hoffgarten zu Nymphenburg.

Die Gartenanlage ergibt ein vereinfachtes Bühnenbild.

Beide Stiche 21×34,5 cm gezeichnet von Math. Disel, gestochen von Carl Remshart, gedruckt von Jer. Wolff, Augsburg. *Stadtmuseum München.*

867. Schwetzinger Naturtheater (1757—1762).

Apollini Palatino Sacrum. Kupferstich von Egid. Verhelst. 30×24,5 cm. Gerahmt.

Der Apollotempel im Schwetzinger Schloßgarten wurde um 1770 als Naturtheater benutzt. Erbaut von dem französischen Architekten Nicolas de Pigage (1721—1796). *Schloßmuseum München.*

868. Nigelli, Szenenbild, 1776.

Farbige Zeichnung, 28,5×44,5 cm.

Nationalbibliothek Wien.

869. Figurine: Mrs. Barry als Phaedra.

Aus Sammlung Alb. Köster nach dem Kupferstich in Bell's British Theatre, March 1777, gestochen von Thornthwaite nach J. Roberts.

Größe: 24 cm.

870—874. Lorenzo Quaglio, (1730—1804), 5 Bühnendekorationen.

Graphische Sammlung, München.

870. Landschaft und Saal.
Landschaft: Aquarell. 33×42 cm.
Saal: Lavierte Federzeichnung. 34×23,5 cm.
871. Burghof.
Leicht kolorierte Federzeichnung. 35×51 cm.
872. Capitol.
Leicht kolorierte Federzeichnung. 35×51 cm.
873. Renaissancehof mit Denkmal.
Leicht kolorierte Federzeichnung. 35×51 cm.
874. Porticus Hof.
Leicht kolorierte Federzeichnung. 39,5×57,5 cm.

875. Pläne zum neuen Komödienhaus, Dresden, 2. Hälfte des 18. Jahrh.

Längsschnitt durch das Theaterinnere und Grundriß auf der Höhe des Bühnenpodiums und des 1. Ranges. Kolorierte Tuschzeichnung. 51,5×73 Zentimeter. Pläne zur Errichtung eines neuen Komödienhauses an Stelle des Kleinen Opernhauses zwischen Zwinger und Elbe. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Hauptstaatsarchiv Dresden.*

876, 877. Zwei Ansichten eines Theaterinnern.
Lavierte Tuschzeichnungen zu Umbauprojekten des Opernhauses aus der Zeit von 1765—1780. 49×71,5 cm. *Hauptstaatsarchiv Dresden.*

876. Bühnenansicht mit Proszenium.

877. Ansicht der Logenränge.

878. Theateransicht.
Längsschnitt eines Theaterinnern.
Gehört offenbar zu den mehrfachen Projekten aus der Zeit 1765—1780, nach denen man das große Dresdener Opernhaus umbauen wollte.
Kolorierte Zeichnung. 31,5×48,5 cm.
Hauptstaatsarchiv Dresden.

879. Spätbarocker Theatervorhang. 2. Hälfte des 18. Jahrh.
Sepiazeichnung. Künstler unbekannt. 66×46 cm.
Museum für Hamb. Geschichte, Hamburg.

880. Italienische Theaterdekoration: Rotunde unter rundem Kuppelbau, 2. Hälfte 18. Jahrh.
Sepia-Federzeichnung. 42×58,5 cm. Künstler unbekannt.
Museum für Hamb. Geschichte, Hamburg.

881. J. B. Piranesi, Kerkerdekoration.
J. B. Piranesi (1756—1810) zeichnete eine Folge von Kerkerentwürfen in „Carceri d'Invenzione".
Lichtdruck-Reproduktion einer Radierung. 38,5×50 cm. *Nationalbibliothek Wien.*

882. Figurine: Venus.
Federzeichnung. 20×32,5 cm. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

883—885. F. Ponte, 3 Figurinen.
Kolorierte Handzeichnungen.
Nationalbibliothek Wien.

883. Varo
29×21,5 cm.

884. Osmino.
25,5×17,5 cm.

885. Acomate.
25×17 cm.

886. Habillemens de mascarade.
Einzelne Figuren gemalt auf Papier. 18. Jahrh.
Sächsische Landesbibliothek, Dresden

887—892. Sechs Figurinen.
Farbige Lichtdrucke, Kostümstudien nach Originalen in der Albertina. 20×27 cm.
Nationalbibliothek.

893. Habit de Ballet.
Kolorierter Stich. 18,5×27 cm.
Theatermuseum München.

894, 895. Lorenzo Sacchetti, Szenenbilder.
Zu „Achile, ossia la morte di Patroclo“, Akt I, Szene I, um 1800.
Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

894. I. Szene: Zeltlager der Thessalier vor der Stadt.

Handschriftlicher Titel: Accampamento de Tessali, in distanza Citâ de Lirnesso. 22,5×35,5 cm.

895. III. Szene: Aufgebaute Stadtmauer, die durch Sturmbock zerstört wird.

Handschriftlicher Titel: Citâ di Lirnesso con muro praticabili che sono rouinate dall' triete. 38,5×36,5 cm.

896—917. 26 Theaterdekorationen.
Eine Reihe von Blättern unbekannter Künstler, die bühnenmäßige Darstellungen im Sinne des Barocktheaters geben mit mehrfachen perspektivischen Richtungspunkten, hohen Gewölbeformen, Treppenfluchten, Fernsichten u. dgl.
Graphische Sammlung, München.

896. Proszenium.
Lavierte Federzeichnung. 43×32,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

897. Flüchtige Skizze eines Raumes.
23,5×24,5 cm. *Graphische Sammlung, München.*

898. Diagonale Bauernstube, zweiteilig.
Lavierte Federzeichnung. 23×26 cm.
Graphische Sammlung, München.

899. Diagonaler Prunkraum, zweiteilig.
Lavierte Federzeichnung. 24×29 cm.
Graphische Sammlung, München.

900. Festsaal mit Guirlanden u. Satyrstatuen u. Bogen.
Kolorierte Federzeichnung, 19×26 cm.
Graphische Sammlung, München.

901. Wasser mit Felsküste.
4 Szenenbilder zu einem Stück Wasser mit Felsküste.
Kolorierte Federzeichnungen. 17×20 cm.
Graphische Sammlung, München.

902. Kerker mit Fallgatter.
Lavierte Federzeichnung. 20×22,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

903. Gezimmerte Halle mit Thron und Hafenhintergrund.
Lavierte Federzeichnung. 27,5×27 cm.
Graphische Sammlung, München.

904. Hufeisengewölbe.
Lavierte Federzeichnung. 27×27,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

905. Barocksaal m. gewundenen Säulen, vorn Orchester.
Lavierte Federzeichnung. 31,5×26 cm.
Graphische Sammlung, München.

906. Festung mit Gitter.
Lavierte Federzeichnung. 26,5×27 cm.
Bogenhalle mit Hofprospekt.
Kolorierte Federzeichnung. 25×33,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

907. Bogenhalle mit Hofprospekt.
Kolorierte Federzeichnung. 25×33,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

908. Festsaal mit Schautischen.
Nach drei Augenpunkten orientiert; Mitte und linker Gang dargestellt in lavierter Federzeichnung, rechter Gang ist flüchtig mit Bleistift skizziert. 28×40 cm.
Graphische Sammlung, München.

909. Gartenarchitektur.
Kolorierte Federzeichnung. 26,5×42 cm.
Graphische Sammlung, München.

910. Viergeschossiger Innenraum.
Lavierte Federzeichnung. 18×24 cm.
Graphische Sammlung, München.

911. Barockhalle.
Barockhalle mit hohen Gewölben. Lavierte Federzeichnung. 24,5×25,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

912. Säulenhalle mit Rotunden-Prospekt.
Lavierte Federzeichnung. 14×23 cm.
Graphische Sammlung, München.

913. Hof mit Laternen.
Kolorierte Federzeichnung. 18×25,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

914. Zwei Kulissen mit perspektivischen Konstruktionslinien.
Lavierte Federzeichnung. 20×21,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

915. Zwei Marinen.
Kolorierte Federzeichnungen; die obere 15,5×21, die untere 19×29,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

916. Landschaften mit Felsenhöhlen.
2 Aquarelle. 18×25,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

917. Ruinenlandschaft mit Obelisk.
Kolorierte Federzeichnung. 25×33,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

918. Schauspielerin mit Federschmuck und Stab.
Oelgemälde, 117×86 cm.
Staatliche Kunstbibliothek, Berlin.

919. Rokokotanz.
Oelgemälde 41×100 cm.
Württemberg. Landestheater, Stuttgart.

Wandertruppen bis Nationaltheater

Im 17. Jahrhundert herrschte ein überaus reiches Theaterleben in Deutschland. Neben die rauschenden theatralischen Festlichkeiten fürstlicher Höfe, die prunkvolle Oper, das schwungvolle Jesuitentheater, die erzieherischen Schulaufführungen, die steifen Handwerkerspiele, das wiedererweckte geistliche Schauspiel tritt noch eine neue Theaterbewegung, die von größter Bedeutung in der Theatergeschichte wurde: das Wandertruppenwesen.

Das Wandertruppenwesen ist angeregt durch ausländische Berufsspieler, die ihre Kunst nach Deutschland brachten. Zuerst kamen mit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts über die Alpen die Träger der commedia dell'arte (vgl. Abteilung: Volkstheater), die naturgemäß besonders in Süddeutschland Aufnahme fanden, aber auch nach Norden, bis Danzig, ihre Streifzüge ausdehnten. Noch stärker wirkten die aus dem Heimatlande Shakespeares über Dänemark und Holland nach Deutschland kommenden englischen Komödianten.

Die ersten englischen Komödianten, von denen wir in Deutschland hören, sind durch den sächsischen Kurfürsten Christian I. 1586 aus Dänemark an den Dresdener Hof gebracht worden, wo sie bis 15. Juli 1587 verblieben. Vermutlich waren sogar schon 1585 englische Schauspieler in Leipzig. Doch die erste Truppe, die dauernd in Deutschland blieb, kam erst 1592. Ihr Führer war Robert Browne, der auch persönlich der achtbarste aller englischen Komödiantenleiter gewesen zu sein scheint. Seine Truppe wurde die Stammtruppe, aus der sich andere bildeten. Nachdem der geschäftstüchtige Greene ihn schon 1593—1596 in der Leitung ersetzt

hatte, wurde er von 1607 ab sein dauernder Nachfolger, der seine Truppe erfolgreich bis 1627 führte; ihm folgte in der Truppenführung Reinhold, und diese Reinholdtruppe blieb über ein halbes Jahrhundert zusammen. Schon 1593 hatte der vielseitige Clownspieler Sackville, der später ein angesehener Kaufmann wurde, von Browne eine eigene Truppe abgezweigt, die er bis 1602 führte. In diesem Jahre erscheint eine Brownesche Zweigtruppe unter Leitung von Black-Reude und Theer, die wir vier Jahre lang verfolgen können. Schließlich hatte sich auch 1597 von Greene eine neue Truppe unter Webster Machin und Reeve abgezweigt, die zum letzten Male 1613 in Frankfurt nachzuweisen ist. 1604 trat zum ersten Male eine von der Browne-Green-Gruppe unabhängige Originaltruppe aus England unter dem vielgewandten Spencer auf, der bis 1623 reist. Eine Zweigtruppe von Spencer erscheint von 1608—1615. Eine von 1648 bis 1660 nachweisbare Truppe, die unter der Führung von Jolliphus und des aus der Reinholdbande hervorgegangenen William Rowe steht, scheint der Stammgruppe Browne-Greene nahezustehen. Es sind noch eine Reihe anderer englischer Komödiantentruppen festzustellen, von denen nicht zu sagen ist, inwieweit sie mit den genannten Führern in Verbindung standen.

Die englischen Komödianten bedienten sich bereits um die Jahrhundertwende deutscher Sprache bei ihren Aufführungen. Dieser Eindeutschungsprozeß war um die Mitte des Jahrhunderts vollendet, indem aus den englischen Komödiantentruppen hochdeutsche wurden, neben denen aber, und gegen Ende des Jahrhunderts in verstärktem Maße, immer weiter, namentlich an fürstlichen Höfen, italienische und dann in zunehmender Zahl französische Spieltruppen in Deutschland erschienen.

Die deutschen Wandertruppenspieler hatten, wie es das Beispiel eines der ersten bekannten und erfolgreichen Truppenprinzi-

pale, des Michael Daniel Treu erweist, unter dieser von den Höfen begünstigten ausländischen Konkurrenz schwer zu leiden. Ihr Weizen blühte nicht im Schatten der ausländisch, zunächst italienisch, dann mehr und mehr französisch gerichteten Fürstengunst, sondern vorwiegend bei den städtischen Bürgerkreisen, wenn sie auch immer wieder einzelne fürstliche Gönner fanden und mit Stolz ihrem Titel hochdeutscher Komödianten ein fürstliches Zugehörigkeitsprädikat zugesellten.

Die Unständigkeit dieser Wandertruppen bedingte natürlich auch ihren Bühnentypus, den sie ohne größere Ausstattung überall schnell aufschlagen konnten. Die englischen Komödianten hatten dazu die ihnen von ihrer Heimat vertraute Bühnenform benutzt. Die Shakespearebühne oder besser die Elisabethanische Bühne steht am nächsten der holländischen Rederijkerbühne (also der Bühne der Rhetoriker, einer Art gelehrter Meistersinger), die man als Terenzbühne mit überhöhter Hinterbühne auffassen kann. Wenn diese Aufstockung den Rederijkern wesentlich zur Darstellung lebender Bilder diente, wobei wir wohl an die erwähnte mittelalterliche Schauspielbühne in Lettnerkirchen erinnern dürfen, so wurde sie bei der Shakespearebühne, wie etwa bei der Balkonszene in „Romeo und Julia", zur eigentlichen Schauspielerdarstellung einbezogen. Bisweilen ist bei der Elisabethanischen Bühne sogar die zweistöckige Hinterbühne nochmals um einen turmartigen Aufbau überhöht. Die Vorderbühne war in den Zuschauerraum vorgetrieben, so daß die Zuschauer sie auf drei Seiten umstehen konnten. Es wurde im gedeckten Saal und unter freiem Himmel gespielt. Die Saalbühne verwendete bereits Rampenbeleuchtung. Vorhang und Kulissen kannte die Bühne nicht und das ganz auf Wortillusion vertrauende Drama der Zeit bedurfte auch nicht der legendären Bühnenschilder als Ortsangaben.

Die Wandertruppen behalten diesen Bühnentypus bei, ohne sich an seine Einzelheiten zu binden, da sie sich ja ihren jeweiligen Spielörtlichkeiten anpassen mußten, so daß sie ihn zur Schulbühne vereinfachten: eine seitlich und hinten von Vorhängen umgrenzte Podiumbühne. Nach holländischem Vorbilde, wo 1638 Jacob van Kampen in Amsterdam zwischen Hinterbühne und dem vorgelagerten Spielpodium einen Vorhang eingeführt hatte, um die Veränderung der Hinterbühnenbilder während laufenden Spiels auf der Vorderbühne zu ermöglichen, benutzten auch die Wandertruppen bald einen Zwischenvorhang, den sie wahrscheinlich auch bei der Schul- und Handwerkerbühne hatten sehen können, und schließlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch einfache Kulissen und Vordervorhang.

Das bedeutungsvolle Neue in deutscher Theatergeschichte, das diese Wandertruppen von ihren ausländischen Vorgängern übernommen hatten, war die Umwandlung des bis dahin bestehenden dilettantischen Theaterbetriebs in ein Berufsschauspielertum. Weiter hatten sie von den sprachfremden Ausländern gelernt, in ihren Aufführungen, statt auf das gesprochene Wort, auf Mimik und Spiel den Hauptwert zu legen. So entwickelt sich in Deutschland allmählich ein bühnenerfahrener, spielgewandter Berufsschauspielerstand, unter dem auch Frauen, wie Ursula Margarethe Perner 1681 bei Michael Daniel Treu, Aufnahme fanden.
Diese Entwicklung bedeutete aber bei aller anerkennenswerten spieltechnischen Bereicherung eine unbedingte Vorherrschaft des Theaters gegenüber dem Drama, das rücksichtslos der Spielwillkür mit ihrer barocken Ausartung preisgegeben war. Hier schuf Gottsched in Gemeinschaft mit Karoline Neuber Wandel, indem sie den streng gerichteten französischen Klassizismus auf die deutsche Bühne brachten. Statt der reinen Spielstücke, den Haupt- und Staatsaktionen

und Hanswurstpossen, pflegten hinfort die Truppenprinzipale, wenn sie auch, dem Publikumsgeschmack entsprechend, jene Spielstücke nicht gänzlich verbannen konnten oder wollten, bewußt das ernste Drama. Das Theater hatte den Anschluß an die Literatur gefunden. Der vorbildlich gewordene heroische Stil des französischen Klassizismus brachte dem Schauspieler nicht nur eine neue spieltechnische Erziehung, indem er lernte, alle Ausdrucksmittel, Körperbewegung wie Sprache, gleichmäßig zu pflegen und sie harmonisch auf einander abzupassen, er ließ in ihm auch eine vertiefte Auffassung über Aufgaben und Ziele seiner Kunst erwachen, wie wir es bei Schönemann, Ackermann, namentlich aber bei Ekhof beobachten. Der zunehmende Berufsernst des Schauspielers, der sich vom Nomadenleben zum stehenden Theater sehnte, in Gemeinschaft mit dem zunehmenden bürgerlichen Kulturbewußtsein, ließ allmählich die Idee des volkserziehenden Nationaltheaters reifen.

Nachdem 1767 bereits die „Hamburger Entreprise“ unter dem Schild „Nationaltheater“ auftrat, aber in kurzer Zeit scheiterte, erstand 1775 in Gotha das erste stehende Theater als Gothaisches Hoftheater, das zunächst von Ekhof geleitet wurde. Im folgenden Jahre wurde sowohl das Mannheimer Nationaltheater gegründet als auch das Wiener durch die von Joseph II. dekretierte Umwandlung des Theaters an der Wiener Burg. Einen strengeren Hoftheatercharakter trug das Weimarer Theater, das hervorgegangen aus der Bellomoschen Gesellschaft seit 1791 von Goethe geleitet wurde. Hier fand der eigentlich klassische Stil seine Pflegestätte. In Berlin konnte erst nach Friedrich des Großen Tode dessen Nachfolger, Friedrich Wilhelm II., der Döbbelinschen Gesellschaft das französische Komödienhaus am Gendarmenmarkt als Nationaltheater einräumen. Um die Jahrhundertwende hatten alle größeren Residenzen, wie

Braunschweig, Dresden, Karlsruhe, München, Stuttgart, ihre stehenden Theater, die entweder ausgesprochene Hoftheater waren oder sich Nationaltheater nannten.

Aber trotz solcher Musterbühnen wie der Mannheimer oder der Weimarer, waren es doch nicht solche fürstlich patronierten Theater, in denen die Theaterkunst ihre erste große Blüte zeitigte. Wie sich immer wieder in der Folgezeit erweisen sollte, wird das künstlerische Schicksal eines Theaters bestimmt durch die künstlerische Potenz und die Willensstärke der leitenden Persönlichkeit. Es bleibt das Verdienst Friedrich Ludwig Schröders, in Hamburg den alten Gedanken des Nationaltheaters in der alten Bretterbude am Gänsemarkt zu neuem fruchtbaren Leben erweckt und zum anerkannten Vorbild gestaltet zu haben. In dem bürgerstolzen Hamburg erstand der realistische Bürgerstil, der trotz der durch die Namen Goethes und Schillers geheiligten klassischen Theaterkunst in den nächsten Jahrzehnten die deutschen Bühnen beherrschte. Charakteristisch für diesen Stilwillen ist, daß Schröder den größten Theaterdichter aller Zeiten, Shakespeare, der deutschen Bühne gewann, aber ihn zugleich verbürgerlichte, und daß er das eigentliche Bürgermilieu, die geschlossene Zimmerdekoration, einführte. Nicht Prunk und Pathos, sondern Schlichtheit und Rührung waren die Ziele dieses bürgerlichen Realismus des Aufklärers Schröders, damit aber zugleich verinnerlichende Charakterdarstellung. Gewiß darf demgegenüber die strenge Stileinheit Goethescher Ensemblekunst und die dabei erzielte ausgefeilte Sprechfertigkeit nicht unterschätzt werden, es darf auch nicht die Gefahr des aus Schröders individualistischem Realismus erwachsenden Virtuosentums verkannt werden; für die Entwicklung der Schauspielkunst im 19. Jahrhundert ist Schröders Bühnenwirksamkeit entscheidend gewesen. Das demokratische Theaterprinzip Schröders war dem Nationaltheater-

gedanken förderlicher als das erstarrende aristokratische Goethes. Aber nur die Vereinigung beider Stilwillen hätten das Nationaltheaterprogramm des Königsberger Memorandums von 1808, wonach das Theater in das allgemeine Erziehungsprogramm zum Wiederaufbau des deutschen Volkes einbezogen werden sollte, verwirklichen können. Schinkels Pläne wären berufen gewesen, dazu die würdige Heimstätte zu schaffen.

1001, 1002. Zwei Rederijkerbühnenbilder 1582.
Lichtdruckreproduktionen aus: Einzug Franz', Herzog von Brabant in Antwerpen. Zweistöckige Bühnen; das untere Stockwerk zeigt die Spielbühne mit Vorder- und Hinterbühne, das obere Stockwerk zeigt lebende Bilder. Vgl. Katalog Nr. 606. Oben 32,5×23; unten 27,5×24 cm.
Nationalbibliothek Wien.

1003. Rederijkerbühne Amsterdam 5. Mai 1609.
Lichtdruckreproduktion eines Stiches von Darstellungen der Rederijkerkammer „in lieft bloeyende". 36×53 cm. In der Mitte die vom Zugvorhang geschlossene Podiumbühne. Daneben zehn Bühnenbilder, die dekorationslose Hinter- und Vorderbühne zeigen. *Nationalbibliothek Wien.*

1004. Englische Komödianten in Deutschland.
Uebersichtstafel. Vgl. Einleitung.
Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

1005. Robert Browne, Augsburger Spielgesuch 1602.
Nachdem der Rat der Stadt schon am 28. Nov. 1602 sein Spielgesuch abschlägig beschieden hatte, wiederholt er es nun und erhält auch am 5. Dezember die Bewilligung. Robert Browne, der sich selbst als „Ruepert Braun von London et Consorten" unterzeichnet, ist einer der angesehensten Komödiantenführer gewesen von künstlerischem wie persönlichem Stolz. Seine Truppe spielte, mindestens in den ersten Jahren, in englischer Sprache. Vgl. Einleitung. *Stadtarchiv Augsburg.*

1006. Englische Volksbühne zu Shakespeares Zeit.
Modellrekonstruktion des Instituts für Literatur- und Theaterwissenschaft, Kiel, von Prof. Dr. Eugen Wolf. Ausführung von Gerhard Schlie in Kiel. Die Erklärung von Eugen Wolf lautet:
„Es ist ein Typus der engl. Volksbühne zu Shakespeares Zeit gesucht, unter Berücksichtigung des Globe-, Swan- und Messalinatheaters. Die Vorderbühne ist unbedacht und neutral (dekorationslos), die Hinterbühne durch raffbaren Vorhang abgetrennt, ganz oder teilweise mit Dach ver-

sehen. Die beiden Tore führen in die Ankleideräume der Schauspieler, werden aber bisweilen in die Aktion hineingezogen (für Denkmäler, Nischen u. dergl.). Hier sind — wie beglaubigt ist — die 3 Kästchen aus dem Kaufmann von Venedig aufgestellt. Die Oberbühne ragt in Reichhöhe über die Hinterbühne. Wie ebenfalls beglaubigt, befand sich dort u. a. Julias Gemach, aus welchem Romeo auf der Strickleiter heruntersteigt. Ueber der Oberbühne lag der Turm, der zur Aufbewahrung der Requisiten diente und nur vereinzelt in die Aktion hineinbezogen wurde. Die Höhe der Vorderbühne entspricht bei natürlichen Maßen der Augenhöhe."

1007. Fortunatheater in London zur Zeit Shakespeares.

Rekonstruktion nach den Angaben des Bauvertrages vom Jahre 1599/1600, unter Aufsicht von Gertrud Hille und Franz Rapp gezeichnet im Architekturbüro Max Fleißner, München, gebaut von Anton Jais, München. Figurine in Wachs, nach dem Königsberger englischen Komödianten-Kostüm, modelliert von Bildhauer Heinrich Wirsing. Größe 68×60 cm.

Theatermuseum, München.

Dr. Gertrud Hille gibt folgende Erklärung der Rekonstruktion:

„Das Fortuna-Theater in London vom Jahre 1599 wird als einziges englisches Theater der Zeit Shakespeares durch den erhaltenen Baukontrakt näher bestimmt. Die ursprünglich diesem Baukontrakt beigefügte Zeichnung ist verloren gegangen. Es ist ein auf einem Platz hinter den Reihenhäusern der Straße freistehendes Rang-Gebäude aus Fachwerk mit Ziegeldach über den vier Flügeln. Der Grundriß ist im Unterschied zu den anderen bekannt gewordenen englischen Theatern der Zeit quadratisch, hat 80 Fuß äußere, 55 Fuß innere Seitenlänge, die 3 Stockwerke des Rangbaues haben 12, 10 und 9 Fuß lichte Höhe und springen nach innen leicht vor. Die Bühne unter freiem Himmel mit einem Schutzdach ohne Stützpfosten reicht bis zur Mitte des inneren Grundrißquadrates und läßt bei einer Breite von 43 Fuß seitlich zwei schmale Gänge frei. Die geringen, aber klaren Angaben des Baukontraktes werden ergänzt durch Wort- und Bildquellen der anderen englischen Theater und durch Denkmäler der zeitgenössischen Architektur. Aus den Bogenöffnungen der drei Ränge richten sich die Blicke der Zuschauer von allen Seiten auf das in der Mitte befindliche Spielfeld, Volk umsteht das Podium auf drei Seiten. Drei Türen führen in das Bühnenhaus, das eine Umgestaltung des vierten Rangflügels darstellt: in Höhe des Podiums Räume für die Schauspieler, Magazine und hinter dem großen Mitteltor

Platz, der bei geöffneten Torflügeln oder zurückgezogenem Vorhang in das Spiel einbezogen werden kann als Zimmer, Laden, Grabgewölbe usw. Darüber der auch in diesem Flügel vorhandene dritte Rang, der innen abgeschlossen und durch eine eigene Treppe zugänglich ist als Sonderloge des Lords, dem die Truppe untersteht. Bald nach Erbauung des Fortuna-Theaters wurden die bevorzugten Logen an beide Seiten des Bühnenpodiums verlegt.

In dem Fortuna-Theater spielte die Truppe des Lord Admiral. Das lange Requisiten-Verzeichnis dieser Truppe ist erhalten, das unter andern Dingen Bäume und Berge und die Stadt Rom als vorhandene Gegenstände aufzählt. Man hat auf dieser Bühne zweifellos nicht nur mit den in den Texten oft genannten Vorhängen und Wandbehängen Räume angedeutet, sondern bestimmte Oertlichkeiten deutlich und handgreiflich aufgebaut, und zwar draußen auf dem Podium inmitten der ringsum verteilten Zuschauer".

1008. Bühne der englischen Komödianten. Um 1600.

Podiumbühne, auf der durch rechtwinkelig geführten Umbau eine dreiseitig umschlossene Hinterbühne und davor eine dreiseitig freie Vorderbühne geschaffen ist. Die Vorderbühne hat rechts und links je eine Tür durch die abschließende Rückwand des Umbaus. Die Hinterbühne ist dreiseitig vom Vorhang umgeben, dessen Schlitze Zu- und Abgang durch zwei Türen rechts und links in der Rückwand ermöglichen. Ueber dem Vorhang hat die Rückwand des Umbaues einen Balkon mit Zugangstür in der Mitte. Außerdem hat die Hinterbühne mitten vor dem Hintervorhang eine Versenkung.

Aus Sammlung Köster entsprechend der Rekonstruktion von Kaulfuß-Diesch. 69×80 cm.

Theatermuseum München.

1008a. Saalbühne der englischen Komödianten.

Modell, rekonstruiert von Alb. Köster.
Saal in Schloß Hessen bei Braunschweig, in dem 1811 abgebrannten W-Flügel des Schlosses, den der Vater des Herzogs Heinrich Julius um 1560 hatte erbauen lassen. Der Saal hat 2×3 Gewölbejoche und einen eingebauten „Trompeterstuhl". Albert Köster nimmt an, daß diese Anlage englischen Komödianten als Bühne gedient hat. Größe 60×80,5 cm. *Theatermuseum München.*

1009. Kostümstudie von Pieter Quast. 1. Hälfte des 17. Jahrh.

P. Quast geb. 1606 Amsterdam, gest. 1647 ebenda. Lichtdruckproduktion einer Zeichnung 27,5×33,5 Zentimeter. *Nationalbibliothek, Wien.*

1010, 1011. Zwei Kostüme englischer Komödianten.

Die Gewänder zeigen, daß die Wandertruppen durchaus nicht ärmlich auftraten, um so weniger als sie auch von fürstlichen Hofhaltungen, wo sie spielten, häufig mit Ausrüstungsstücken versehen wurden.

Kunstgewerbemuseum, Königsberg.

1010. Schauspielergewand aus gelber Seide und schwarzem Samt.

1011. Schauspielergewand aus geschlitzter weißer Seide.

1012. Nemo.

Handschrift einer Komödie des 16. Jahrhunderts von einem Engländer Johannes Grün verfaßt und wahrscheinlich auch geschrieben mit vorangestelltem lateinischen Widmungsgedicht in Hexametern an Erzherzog Maximilian. Den Schluß des Stükkes vor dem Personenverzeichnis bildet: „Ein Warhaftige unnd glaubwürdige History unnd geschicht, wie es sich vor villen Jarren In Englandt mit Künig Herzugall un seinen dreyen prüder zugetragen. G.“ Auf der Innenseite des ledernen Vorderdeckels die gemalte Abbildung des „Nemo“ mit dem Spruche „Neminis virtus ubique laudabilis.“

56 Folioblätter, davon 47 beschrieben.

Stiftsbibliothek, Rein (Steiermark).

1013. Stammtafel der Wandertruppen.

Verzeichnis der bekanntesten deutschen Wandertruppen, wobei zum Zwecke der Uebersichtlichkeit die zeitliche Aufeinanderfolge in einem Stammbaumverhältnis dargestellt wird.

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft.

1014. Spielgesuch des Johannes Vassheuer für seine „Englische Comoedien und Tragoedien in teutscher Sprach“ und Bewilligung 23. Juli 1650.

Landesregierungsarchiv, Graz.

1015. Teutsche Schawbühne 1655.

Titelblatt zeigt Kupferstich: Kulissenbühne mit geteiltem, seitlich ziehbarem Vorder- und Zwischenvorhang und Kerzenkronleuchterbeleuchtung. „Teutscher Schaw-Bühnen Erster Theyl, Auff welcher in Dreyen sinnreichen Schau-Spielen, die wunderbare Würckung keuscher Liebe, und der Ehren vorgestellet wird: I. Der Cid. II. Der Chimena Trawer-Jahr. III. Der Geist deß Graffen von Gormas, oder der Todt deß Cids. Anfänglich Frantzösisch beschrieben, Und jetzt ins Teutsche übergesetzet und auff Begehren in Truck verfertiget Durch Isaac Claußen von Straßburg. Getruckt zu Straßburg bey Jacob Thielen. In verlegung deß Autoris. Im Jahr MDCLV“. Nach einer Vorrede des Isaac

Clauß, datiert 6. Februar 1655, und einem Gedicht von Hans Michael Moscherosch an seinen Freund Clauß, datiert 18. Dezember 1654, folgen die Dramen. 301 Seiten.

Universitätsbibliothek, Göttingen.

1016. Bühnenbild der Wandertruppen.

Photographie, Vergrößerung des Titelkupfers der Ausgabe Teutscher Schaw-Bühnen I. Theyl, Straßburg bey Jacob Thielen im Jahre 1655. 23×37 cm. Originalkupfer 8,7×13,7 cm. Vgl. Katalog Nr. 1015. *Theatermuseum München.*

1017. Bericht zur Abweisung des Spielgesuches der Innbruckerischen Comödianten Dezember 1665. *Landesregierungsarchiv, Graz.*

1018. Quittung des italienischen Komödianten Tomaso Batallia 1685.

Tomaso Batallia war am Münchener Hofe engagiert. Er gehörte als erster Schauspieler zu der 1684 aus Venedig berufenen Truppe Giovanni Naninis, welche 20 Personen umfaßte, und spielte bei der Vermählungsfeier des Kurfürsten Max Emanuel mit der Tochter Kaiser Leopolds I., wurde aber 1686 entlassen.

Bayer. Staatsarchiv, Landshut.

1019. Quittung der Komödianten Francesco Calderoni und Dominico Ovratti 15. Febr. 1689.

Es handelt sich um eine italienische Schauspielertruppe, die Kurfürst Max Emanuel 1687 von Venedig nach München gebracht hatte, wo sie bis zur Rückkehr nach Italien 1691 verblieb.

Bayer. Staatsarchiv, Landshut.

1020. Ein Kulissenschwert zum Verkürzen und Verlängern. 17. Jahrh.

Länge unausgezogen 1,17 m.

Prussia-Museum, Königsberg.

1021. Quittung M. D. Treus für eine Faustaufführung 1684.

Michael Daniel Treu, geb. um 1634, gest. 22. März 1708 München. Wandertruppenführer, der 1666 um Spielerlaubnis in Lüneburg nachsucht, nachdem er vorher einige Jahre am Dänischen Hofe gewesen war. Von Lüneburg zieht er nach München, wo er gewissermaßen in Hofdienst genommen wird, so daß der erste bekannte deutsche Wandertruppenführer zugleich auch fast als erster Direktor eines deutschen Hoftheaters erscheint, wobei er zugleich auch für die Bürger im Rathaus ein ständiges Theater einzurichten versuchte. Weiter ist er noch deshalb interessant, daß er bereits Frauen unter seinen Truppenmitgliedern aufzählt und schließlich ist uns von ihm in vorliegendem Briefe 1684 eine deutsche Faust-

aufführung dokumentiert. Einseitig beschriebenes Blatt mit Siegel, 32,5×21,5 cm.

Briefinhalt: „Daß von den Churfrl. Zahlambt, Ich Endts Underschriebner, Vor Eine Ihrer Churfrl. Durchl. Unßern Gnädigsten Herrn, zu Schleißheim Vorgestellte Teutsche Comoedi: Als Doctor Johann Faustus, welche den 20. Juli dießes Jahres ist gehalten worden: Einen Recompens von Treüßig R: Empfangen, würdet hiemit in Nahmen der sämbtlichen Interessenten. Krafft dießes bescheine. München den 18. Augusti Anno 1684."

Darunter neben den Unterschriften der anderen: „Michael Daniel Treü et Consortes" mit seinem nebenstehenden Siegel.

Bayer. Staatsarchiv, Landshut.

1022. M. D. Treu, Münchener Spielverzeichnis von 1683.

Einseitig beschriebenes Blatt 33,5×21,5 cm.

Das Verzeichnis lautet:

1. Den 25. Novemb: Daß Friede wintschende Teitschlandt.

2. Den 28. Novemb: den VerMeinten Fieschers Sohn.

3. Den 1. Decemb: Daß durch die Liebe Verursachte Trauer Spiel.

4. Den 5. Decemb: Den Streidt zwieschen Ehr und Liebe.

5. Den 10. Decemb: Die getreue Sclavin Doris.

6. Den 13. Decemb: Den geistlichen Andronicus.

7. Den 26. Decemb: Die Siegende unschult.

8. Den 28. Decemb: Die Liebes Probe.

9. Den 30. Decemb: Der unschuldige bruder Mordt.

Bayer. Staatsarchiv, Landshut.

1023. Theaterzettel der Hoch-Teutschen Comödianten, 17. Jahrhundert.

Angekündigt wird auf 18. Januar 1662? „Die Kindheit Mosis, Oder: Die Dienstbarkeit der Kinder Israel in Egypten. 30,5×38 cm.

Theatermuseum München.

1024. Der Eyserne Tisch. 1611.

„Anmuthiges und Exemplarisches Schau - Spiel „Der Eyserne Tisch" genannt. Von Der samptlichen Gesellschaft Der Hoch-Teutschten Comoedianten Praesentirt in Gratz Januarii 1671."

Titelblatt und 2 Textblatt 19,5×15,5 cm.

Abtei St. Lamprecht.

1025. Theaterzettel der Hoch-Teutschen Comödianten, 17. Jahrhundert.

Es wird „Der Ertz-Zauberer Hircanus auß Cypern" angekündigt. *Theatermuseum München.*

1026. Theaterzettel der Königl. Preußischen Gesellschaft, Stuttgart.
Angekündigt ist: „El Nimia Doctrina Sequitur Interitus Oder: Die unglückselige Gelehrsamkeit des Welt beruffenen Ertz-Zauberers Joannis Fausti, Doctoris Wittembergensis. Mit Hanns-Wurst, Einem von Halle nach Wittenberg reisenden Studenten, furchtsamen Luftfahrer, lustigen Studenten-Jungen, und lächerlichen Nacht-Wächter.“
Hof- und Landesbibliothek Stuttgart.

1027. Danziger Reitbahn mit Theater.
Aufzug einer Theaterbande. Rechts das Gebäude der Reitbahn, in der die Theateraufführungen bis zum Jahre 1801 meist stattfanden.
Photographie eines anonymen Kupferstichs, aus: Curicke, Der Stadt Dantzig, historische Beschreibung. (Amsterdam u. Danzig 1687.
Stadtbibliothek Danzig.

1028. Komödianten-Spielgesuche.
Darunter Gesuch von Johan Velten, in Leipzig spielen zu dürfen; nach dem Bewilligungsschreiben Sommer 1683 geschrieben. In dem Aktenfaszikel noch weitere Spielgesuche, so das der Brüder Christian und Gabriel Möller vom 8. April 1693. die nach Veltens Tode die Spielgenehmigung erbitten, und das eines italienischen Komödianten vom 6. Mai 1697: Sebastian da Scio.
Magister Johannes Velten ging von der Universität zum Theater, indem er sich der besten damaligen Truppe unter Prinzipal Carl Andreas Paulsen (auch Paul, Pauli, Paulussen) anschloß, dessen Schwiegersohn und Nachfolger er wurde. Die Truppe Paulsen-Velten genoß ein derartiges Ansehen, daß zahlreiche spätere Truppen ihren eigenen Ruf zu erhöhen trachteten, indem sie sich von ihr ableiteten. Nach Veltens Tode 1692 übernahm seine Witwe Anna Katharina Elisabeth die Truppenleitung, doch ein Teil der Mitglieder bildete unter Andreas Elenson eine eigene Truppe. Auf diesen Zweig führte sich die Neubersche Gesellschaft zurück, auf die andere Schönemann. Ackermann, Schröder. Vgl. die Wandertruppenstammtafel Katalog Nr. 1013.
Wirtschaftsamt Leipzig.

1029. Theaterzettel der Churfürstl. Sächs. Hofcomoedianten, Danzig 1695.
Beginnen 27. August 1695 in Danzig Spielzeit mit „Der künstliche verliebte Lügner. Oder Die beyden umb der Cron streitenden Schwestern Aurora und Stella.“ Darnach die Nach-Comödie „Der durch Pickelhärings List betrogene Gewissenlose Advocate“. *Stadtbibliothek Danzig.*

1030. Theaterzettel der Churfürstlichen Sächsischen Hoff-Comoedianten 1695.
Der Theaterzettel kündigt die „Haupt-Action, von dem unvergleichlichen Italienischen Authore Ci-

cognini“ an und stammt von 1695, als die Witwe Veltens dessen Truppe führte.

Sächsische Landesbibliothek Dresden.

1031. Andreas Elenson, Augsburger Spielgesuch 1698.

Elenson, als Prinzipal der Hochfürstlich Badischen Hochdeutschen Hofcomoedianten bittet, den Magistrat zu einer Schäferspielaufführung aus Harsdörffers Historien einladen zu dürfen und zugleich ihm die Spielerlaubnis zu verlängern. Der Senat hat unterm 26. April 1698 Vorlage an die „Deputation ob der Meistersinger Ordnung“ beschlossen.

Andreas Elenson führt nach Veltens Tode einen Teil von dessen Truppenmitgliedern unter eigener Prinzipalschaft. Vgl. Nr. 1028.

Stadtarchiv Augsburg.

1032. Bericht der Meistersinger-Deputierten über Elensons Verlängerungsgesuch der Spielerlaubnis.

Zur Begleichung seiner Schulden werden ihm noch 3, höchstens 4 Aufführungen gestattet. Der Senat schließt sich dem Gutachten an 3. Mai 1698.

Stadtarchiv Augsburg.

1033. Darbietungen eines Komödianten 1725.

Beigefügt einem Spielgesuch in Dresden 4. April 1725 von Christian Meyer. In der Mitte Hanswurst. Akrobatenkünste.

Hauptstaatsarchiv Dresden.

1034, 1035. Zwei Theaterzettel der Sächsischen Hoch-Teutschen Comoedianten, Bremen.

Stadtbibliothek Bremen.

1034. Wallenstein.

Ankündigung für Mittwoch, 16. Mai: „Der verrathene Verräther, Oder: Der durch Hochmuth gestürtzete Wallensteiner, Hertzog von Friedland“.

1035. Faust.

Ankündigung für Freitag, 18. Mai: „Das Leben und Todt des grossen Ertz-Zauberers, D. Johannes Faustus Mit Vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang biß zum Ende.“ Darnach Molières „George Dandin“.

1036. Gottsched.

Kniebildnis nach einem Kupferstiche gemalt, unter Glas gerahmt 15,5×12 cm.

Johann Christoph Gottsched, geb. 2. Februar 1700 Königsberg, gest. 12. Dezember 1766 Leipzig. In der Theatergeschichte bedeutsam durch seinen Kampf gegen die Regel- und Zügellosigkeiten der Bühne, die er mit Hilfe der Neuberschen Truppe von ihren Auswüchsen reinigte, wie er auch mit Hilfe der Neuberin den Hanswurst, als das Symbol alles Regellosen zu verbannen suchte. Seine Verbindung mit der Neuberschen Truppe dauerte von 1727 bis 1741. Die Tatsache, daß ein

hochangesehener Professor mit einer Schauspielertruppe zu ernsten Zielen zusammenarbeitete, mußte sowohl das Ansehen der Schauspieler in den Augen der Laien heben, als auch den Schauspielern selbst eine vertieftere Auffassung von den Aufgaben ihres Berufs vermitteln. Und praktisch bedeutete die durch Gottsched bewirkte Einführung der Dramen französischer Klassik eine gründliche Erziehung der Schauspieler zur Beherrschung ihrer sprachlichen und körperlichen Ausdrucksmittel. Er hat auch als erster die Forderung historischer Kostümechtheit erhoben. Auf dem Aufwärtswege der Wandertruppenbühne zum deutschen Nationaltheater bedeutet Gottsched die erste entscheidende Etappe.

Kunstgewerbe-Museum, Königsberg.

1037—1044. Johann Neuber und Friederike Caroline Neuberin.

Johann Neuber, geb. Reinsdorf 22. Januar 1697, gest. Dresden Februar 1759, studierte zuerst Jurisprudenz, entführte Caroline Friederike Weißenborn, geb. Reichenbach 9. März 1697, gest. Laubegast 30. November 1760, aus ihrem Vaterhaus und schloß sich mit ihr zuerst der Spiegelbergschen, dann der Elenson - Haak - Hoffmannschen Truppe an, deren Prinzipal er nach dem Tode der Sophie Julie Hoffmann, der Witwe Haaks und Elensons, an deren Stelle wurde, ihm zur Seite die ihm überlegene Gattin, die Neuberin. Sie erhielten das sächsische Spielprivileg, das ihnen aber Elensons Schwiegersohn Josef Ferdinand Müller mit Erfolg streitig machte. Durch ihr ernstes Streben nach Hebung des künstlerischen Niveaus der Wandertruppenbühne kamen sie mit Gottsched in Verbindung (vgl. Katalog Nr. 1036) und damit wuchs ihr Ruhm. Die Neubersche Truppe war das Theater des gehobenen Geschmacks, wo 1738 in der Komödienhütte am Grimmaschen Tor zu Leipzig Hanswurst verbannt wurde, wo der Ernst der klassizistischen französischen Alexandrinertragödie einzog, wo mit Eifer neue deutsche Originalstücke, die den Regeln des strengen Literaturdiktators Gottsched entsprachen, aufgeführt wurden und wo auch Ansätze zur Kostümechtheit bereits gemacht wurden. Da die Neuberin klug genug war, die Pedanterie ihres gelehrten Gönners auf der Bühne nicht zu weit zu treiben und dem Publikumsgeschmacke doch wieder Zugeständnisse zu machen, so erlangte sie bald weitverbreiteten Ruhm. Ihr Beispiel wurde von anderen Truppen nachgeahmt, und dadurch gebührt ihr das Verdienst, mit Gottsched gemeinsam erfolgreich zur Reinigung der deutschen Bühne beigetragen zu haben. War Gottsched der theoretische Lehrmeister, so gab die Neuberin das praktische Vorbild zur Erziehung der deutschen Schauspieler. Die Koch, Schönemann u. a., die in

ihrer Truppe gelernt hatten und dann selbst Truppenprinzipale wurden, ebenso wie die Leiter rivalisierender Truppen erachteten es bald als ihre Pflicht, in ihren Ankündigungen sich zur ernsten Literatur zu bekennen. Später allerdings entzweite sich die Neuberin mit Gottsched, ihr Ruhm sank, jüngere, fortschrittlichere Kräfte verdrängten sie aus der Gunst des Publikums und sie starb in Not.

1037. Gesuch des Johann Neuber und der Friederica Carolina Neuberin um das sächsische Spielprivileg. 25. September 1733.
Daneben steht die Resolution 2. Oktober 1733, daß das Gesuch zugunsten der Müllerschen Truppe abgewiesen wird.
Hauptstaatsarchiv Dresden.

1038. Fr. Karoline Neuber, Brief vom 17. März 1734.
Ein Bittgedicht aus Leipzig an den Grafen Brühl wegen der Spielerlaubnis, die ihr der Truppenführer Müller streitig machte. Zwei Folioblatt.
Hauptstaatsarchiv Dresden.

1039. Theaterzettel der Neubertruppe, Lübeck 1736.
Für Mittwoch, 25. April 1736 kündigt Johann Neuber an: „Der übel angebrachte Wechsel-Brief; oder: Der Ring verräht die tausend Thaler. Ein neues lustiges Stück, aus dem Französischen des Herrn Dancourt übersetzt."
Theatermuseum München.

1040. Karoline Neuber, Dankgedicht. 30 April 1736.
Zum Geburtstage des Herzogs Karl Friedrich zu Schleswig, eines leidenschaftlichen Theaterfreundes, der ihr 1736 den Titel „Schleswigsche Hofschauspieler" verlieh. *Stadtbibliothek Lübeck.*

1041. Karoline Neuber, Dankgedicht vom 23. November 1737.
Sie hatte die erbetene Spielerlaubnis erhalten.
Hauptstaatsarchiv Dresden.

1042. Theaterzettel der Neuberschen Truppe, Leipzig 1746.
Angekündigt ist das deutsche Lustspiel „Die ungleiche Heirath" auf Mittwoch, 28. Dezember 1746. *Wirtschaftsamt Leipzig.*

1043. Gesuch der Neuberin vom 28. April 1749.
Richtet sich gegen das vom Leipziger Rat erlaubte Spielvorhaben Schoenemanns.
Hauptstaatsarchiv Dresden.

1044. Spielprivilegien von Müller, Neuber, Koch.
Hauptstaatsarchiv Dresden.

1045. Nürnberger Puppentheater 1741.
Modell aus Sammlung Köster nach einem Original des Germanischen Museums in Nürnberg vom Jahre 1741. Beispiel einer Kulissenbühne mit schräggestellten Schiebern.

Größe: trapezförmige Grundfläche 70×65×36, Höhe: 83 cm. *Theatermuseum München.*

1046. Altes Hoftheater in Braunschweig.

Pastellbild unter Glas gerahmt. 34×59 cm. Herzog Rudolf August (1666—1705) baute das Rathaus „im Hagen" zum Theater um.

Lessing-Museum, Berlin.

1047, 1048. Zwei Theaterzettel der holländischen Kindertruppe des Nicolini in Stuttgart.

Nicolini war Impresario einer Kinderpantomimengesellschaft, mit der er Gastspielreisen machte. 1749—1771 am Braunschweiger Hoftheater, dann bei Ackermann in Hamburg. Berühmt seiner Ausstattungen wegen. Vgl. Katalog Nr. 318.

1047. Arlequin au Tombeau oder Das Grabmahl des Arlequin.

1048. Arlequin au Enfers oder Arlequin in den Höllen. *Hof- und Landesbibliothek Stuttgart.*

1049. Szenenbild aus der Komödie „Die Franzosen in Böhmen" 1743.

Kulissenbühne. Im Hintergrunde verschwindet seitlich ein Harlekin.
Anonymer Kupferstich 20×15,5 cm.

Theatermuseum München.

1050. Komödienhaus im Junghof in Frankfurt am Main.

Innenansicht des Komödienhauses, das auch der junge Goethe besuchte. Lichtdruck 7,2×9,6 cm. *Nicolas Manskopf'sches Musikhistorisches Museum, Frankfurt a. M.*

1051. Ministerii in Bremen. Theologisches Bedenken über die Moralität der Schauspiele besonders nach ihrer heutigen Beschaffenheit.

Ein ausführliches, 37 doppelseitig beschriebene Folioblätter starkes Gutachten eines Geistlichenausschusses, das zur Verurteilung der Schauspiele gelangt. *Stadtbibliothek Bremen.*

1052. Comödianten Beichte. 1751.

Der dünne Band enthält drei Stücke. Zunächst: „Eines Christlichen Comödianten Beichte an Gott bey Versagung der öffentlichen Communion".
Darin legt ein Schauspieler, da ihm von der Frankfurter Kirchenbehörde Absolution und Abendmahl versagt wurde, in Versen öffentlich Beichte ab, um die Unduldsamkeit der Geistlichen zu kennzeichnen. Dagegen antwortet das 2. Stück, das den kirchlichen Standpunkt rechtfertigt, ebenfalls in Versen: „Poetische Gedanken, Ueber die Beichte Eines Christlichen Comödianten" und den Beschluß bildet ein „Send-Schreiben, Die Beicht Eines Christlichen Comödianten betreffend, Von einem Auswärtigen an seinen Freund abgelassen". Dieses Sendschreiben in Prosa ist datiert vom 15. Juni 1751. *Staatl. Bibliothek Bamberg.*

1053—1060. Schuchsche Gesellschaft.
1053. Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft Danzig 1758.
Untertitel: Nach denen in der letzteren Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgestellten Schauspielen".
Es werden darin das Repertoire und die Charaktere der einzelnen Schauspieler besprochen jener Danziger Spielzeit, da Ekhof der Schuchischen Gesellschaft angehörte. 56 S.
Franz Schuch, der Aeltere, geb. 1716 Wien, gest. 1763 oder 1764 Frankfurt a. d. Oder. Erfolgreicher Truppenprinzipal und Hanswurstdarsteller. Seine erste Frau war berühmte Colombinendarstellerin. Erhielt 1755 das Generalprivileg für Preußen. Baute eigenes Theater in Breslau und plante solches in Berlin, das sein Sohn Franz ausführte. Nur vorübergehend gehört Ekhof seiner Truppe an. Neben Hanswurstiaden pflegt er auch, dem Zeitgeschmacke folgend, ernste Schauspiele. Sein Sohn Franz führte nach ihm die Prinzipalschaft bis zu seinem Tode 1771 weiter, worauf dessen Witwe Karoline an Koch das Schuchsche Theater in Berlin verkaufte. Karoline Schuch wurde selbst Truppenprinzipalin, gest. 1787, die 1771—1778 jährlich in Danzig spielte, ebenso wie die Geschwister Schuch, die nach ihr bis 1802 die Leitung innehatten.
Stadtbibliothek Danzig.
1054—1058. Fünf Theaterzettel der Schuchschen Gesellschaft.
1054. Goldonis „Die verehlichte Pamela" und „Herzog Michel" werden unter Mitdirektion des Herrn von Kurtz für 26. September 1771 angekündigt. *Hessisches Landestheater, Darmstadt.*
1055. Emilia Galotti. 1775.
Die Schuchische Gesellschaft führte 1775 in Danzig Lessings „Emilia Galotti" auf mit der darauffolgenden Operette: „Das Milch-Mädchen".
Stadtbibliothek Danzig.
1056. Clavigo. 1778.
Aufführung von Goethes „Clavigo" mit darauffolgendem Ballett „Die drey Pucklichten von Damasko". *Stadtbibliothek Danzig.*
1057. Ankündigung von Schillers „Räuber" nach der Bearbeitung des Herrn Plümicke für das Berliner Theater. 1785.
1058. Ankündigung von Shakespeares „König Lear" 1787.
1059, 1060. Silhouetten der Schuchschen Gesellschaft.
Zwei Tafeln. Auf der I. Tafel sind 15 Silhouetten einschließlich Frau Schuch, auf der II. Tafel ist u. a. Garricks Silhouette. *Stadtbibliothek Danzig.*

1060, 1061. Heinrich Gottfried Koch und seine Frau Christiane Henriette.
Zwei Kupferstiche. *Wirtschaftsamt Leipzig.*

1060. H. G. Koch.
Brustbild in Kreis von Bause gezeichnet u. gestochen 1783. 28×20 cm.
H. G. Koch geb. 1703 Gera, gest. 3. Januar Berlin 1775. Zuerst seit 1728 bei der Neuberin Schauspieler und Dekorationsmaler, 1743/44 bei der Schröderschen Truppe, dann wieder bei der Neuberin und seit 1748 bei Schönemann, wurde er 1749 in Leipzig selbständig, übernahm 1758 die Schönemannsche Truppe, eröffnete 1766 in Leipzig das neue Theater (vgl. Katalog Nr. 1064) und ging 1771 nach Berlin (vgl. Katalog Nr. 1053), wo er starb. Er führte im April 1753 zum ersten Male Lessings Miß Sara Sampson auf, führte am 6. Oktober 1752 mit C. F. Weißes Bearbeitung des „The devil to pay“ von Coffey, Musik von Standfuß, in Deutschland das Singspiel ein und brachte im April 1774 Goethes Götz von Berlichingen auf die Bühne.

1061. Chr. H. Koch.
Brustbild in Kreis „als Pelopia aus Atreus und Thyest von Herrn Weise“ nach Anton Graff gestochen von Bause 1770. 31,5×21,5 cm.
Geb. 1731 Leipzig, gest. 11. April 1804 Berlin, heiratete 1748 Koch.

1062, 1063. Zwei Theaterzettel der Churfürstl. Sächs. Hofcomoedianten in Hamburg und Lübeck 1759. *Theatermuseum München.*

1062. Die Truppe von Heinrich Gottfried Koch führt am 9. Juli 1759 in Hamburg Cronegks „Cydrus“ auf.

1063. Dieselbe Truppe führt am 31. Januar 1759 in Lübeck Corneilles „Polyeuct“ auf.

1064. Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig. 1766.
Mit Unterstützung des sächsischen Hofes und Privater errichtete Heinrich Gottfried Koch in Leipzig ein Schauspielhaus, das der Ingenieuroberst Fesch unter Beihilfe des Musikdirektors Zemisch entwarf und erbaute, der Theatermaschinist Reuß mit Verwandlungsmaschinerie ausstattete und der Akademiedirektor Oeser mit Deckengemälde und Vorhang ausschmückte. In der Eröffnungsvorstellung, bei der Johann Elias Schlegels „Herrmann“ gegeben wurde, war der junge Leipziger Student Goethe anwesend, der später das „historische“ Fellkostüm der Germanen bei der Aufführung, aber auch deren Langeweile anmerkte.
Aus Anlaß der Eröffnung wurde die „Nachricht von der Eröffnung des neuen Theaters in Leipzig 1766“ herausgegeben, ein Abdruck von Schlegels „Herrmann“ mit Vorwort und gereimter Eröffnungsrede und mit nachgestellten Versen an Fesch, Zemisch, Oeser und einer Beschreibung von dessen Vorhang und Deckenstück. S. 108, 4°.
Wirtschaftsamt Leipzig.

1065. Theaterzettel der Eröffnungsvorstellung des Leipziger Neuen Komödienhauses. 1766.
Ankündigung der Churfürstl. Sächs. Hof-Comödianten unter Heinrich Gottfried Koch, 10. Oktober 1766, von Joh. Elias Schlegels „Hermann“ mit folgendem Ballett „Von vergnügten Schäfern“ und Regnards Comödie „Die unvermuthete Wiederkunft“. Vgl. Katalog Nr. 1064.
Wirtschaftsamt Leipzig.

1066. Theaterzettel der Uraufführung von Lessings „Emilia Galotti“. 13. März 1772.
Faksimile der Originalankündigung der Döbbelinischen Gesellschaft. Unter Glas gerahmt 25×19 Zentimeter.
Karl Theophil Döbbelin, geboren 24. April 1727 Königsberg, gestorben Berlin, 10. Dezember 1793. Begann theatralische Laufbahn bei der Neuberschen Truppe und schloß sich dann Ackermann an, gründete 1756 in Erfurt eine eigene Gesellschaft, mit der er im Winter 1756/57 in Weimar spielte. Er spielte dann wieder unter Ackermann und Schuch und gründete 1767 abermals eine eigene Gesellschaft, für die er nach Kochs Tod das Spielprivileg für Berlin erhielt (1775). Er spielte zunächst in Kochs Theater in der Behrenstraße bis zu Friedrichs des Großen Tod. Dessen Nachfolger, Friedrich Wilhelm II., räumte Döbbelin das französische Komödienhaus am Gendarmenmarkt ein, und ernannte die Bühne zum Nationaltheater, das er subventionierte. Vgl. Nr. 1106. *Lessing-Museum, Berlin.*

1067. Johann Friedrich Schönemann.
Oelbildnis von L. Schmidt, 1904, 72×58 cm.
Geboren 21. Oktober 1704 in Crossen, gestorben 16. März 1782 in Schwerin. 1725 ist er in Braunschweig bei Försters Truppe, 1730 kommt er zur Neuberin, dann bildet er eigene Truppe und wurde in Leipzig Konkurrent der Neuberin, begünstigt von Gottsched. 1751 eröffnete er das herzogliche Theater in Rostock. Bei ihm gründete Ekhof 1753 die Schauspielerakademie (vgl. folgende Katalognummer), der Sch. präsidierte. 1757 übernahm Koch seine Truppe. *Staatstheater, Schwerin.*

1068. Journal der Academie der Schönemannschen Gesellschaft.
Von Ekhof eigenhändig geschriebene Kopie. Beginnt mit der von Ekhof, Schwerin, 28. April 1753 unterzeichneten Einladung zur Akademiegründung an die Mitglieder der Schönemannschen Truppe, die alle bis auf Fabricius durch Unterschrift ihre Teilnahme zusagten. Es folgt die vorbereitende Sitzung vom 5. Mai mit angeschlossener Akademieverfassung. Die letzte Zusammenfassung des bisher Geleisteten steht über dem Datum: Hamburg, den 15. Juni 1754.“.
Vgl. Katalog Nr. 1077, 1079.
Herzogliche Bibliothek, Gotha.

1069. Schauspielhaus am Gänsemarkt, Hamburg.
Kolorierte Kopie. 41×48 cm.
Erbaut von Konrad Ernst Ackermann, 1765. Darin das Hamburger Nationaltheater-Unternehmen. Später wurde das Theater Besitz von Ackermanns Stiefsohn, Friedrich Ludwig Schröder. Bald nach seinem Tode wurde es, da es sich als nicht mehr zulänglich erwies, außer Betrieb gesetzt und 1877 abgebrochen.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1070. Theaterzettel des Hamburger Nationaltheaters. 1767.
Ankündigung auf 23. November von Voltaires „Mahomet, der Prophet" in einer neuen Jambenübersetzung. Die auftretenden Schauspieler sind Ekhof, Borchers, Hensel, Böck, Madame Hensel und Cludius. Diese gehörten der Truppe Konrad Ernst Ackermanns an, geboren 1. Februar 1712 Schwerin, gestorben 1771, der seit 1765 in Hamburg wirkte. Durch Quertreibereien der großen Tragödin und ebenso großen Intrigantin Friederike Hensel und ihres Liebhabers Abel Seyler unter Beihilfe des Schriftstellers Löwen wurde die Ackermannsche Truppe gesprengt, und unter einem kaufmännischen Konsortium, Bubbers, Seyler und Tillemann das „Nationaltheater" gegründet, zu dessen Unterstützung auch Lessing berufen wurde, das aber nur zweijährigen Bestand bis März 1769 hatte. Vgl. Nr. 1077.

1071. Gotthold Ephraim Lessing. (1729—1781.)
Oelgemälde von Anton Graff, 1771. 54×49 cm.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1072. Theaterzettel der Kgl. Hofschauspieler in Hannover. 1770.
Die Gesellschaft Abel Seylers führte am 5. Juni 1770 Corneilles „Cinna" auf.
Nach der Auflösung des Nationaltheater-Unternehmens in Hamburg übernahm Ackermann wieder die Führung, doch bald trennten sich von ihm wieder die besten Schauspieler, darunter auch Ekhof, um unter der Leitung Abel Seylers zu wirken. *Theatermuseum München.*

1073. Hamburger Theaterzettel. 1770.
Ankündigung auf 5. Oktober 1770 von Molières „Tartüf" oder „Der scheinheilige Betrüger". Ekhof gibt den Tartuffe.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1074. Caroline Dorothea Unzer geb. Ackermann.
Aelteste Tochter des Prinzipals K. E. Ackermann (vgl. Katalog Nr. 1069, 1070), geboren Danzig, 12. Februar 1752, verließ 1778 die Bühne, um sich mit Professor Unzer, Altona, zu verheiraten. Oelgemälde. 64×48 cm.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1075. Magdal. Maria Charlotte Ackermann.

Oelgemälde. 62×45 cm.
Jüngste Tochter des Prinzipals K. E. Ackermann (vgl. Katalog Nr. 1069, 1070), geboren 23. August 1757, gestorben 10. Mai 1775. Liebling der Hamburger, deren Schwärmerei sich bei ihrem frühen Tode offenbarte.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1076. Dorothea Ackermann.

Zeichnung von Anton Graff, 1774. Hüftbild in Oval, am linken Rand: Dorothea Ackermann, Schauspielerin, Hamburg, Ao. 1774; am rechten Rand: A. G. Fecit. 1774. 42×33,5 cm, unter Glas gerahmt.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1077. Bildnis K. Ekhofs.

72×56 cm, unter Glas gerahmt.
Hans Konrad Dietrich Ekhof, geboren 12. August 1720 Hamburg, gestorben 16. Juni 1778 Gotha, begann seine Theaterlaufbahn bei der Schönemannschen Truppe, auf die er in siebzehnjähriger Zugehörigkeit einen großen belehrenden und vertiefenden Einfluß ausübte, namentlich durch die von ihm gegründete, von Schönemann präsidierte deutsche Schauspieler-Akademie, die aber nach kurzem Bestehen vom 5. Mai 1753 bis 15. Juni 1754 sich wieder auflöste. Nachdem er 1757 kurze Zeit bei Schuch in Danzig gespielt hatte, unterstellte er sich mit Mitgliedern der früheren Schönemannschen Truppe Koch, mit dem er Lübeck, Leipzig und Hamburg besuchte. 1764 trat er der Truppe Konrad Ackermanns in Hannover bei, wo er mit dem späteren ersten Karl-Moor-Darsteller Michael Boeck, mit Borchers, mit Friedrich Ludwig Schröder, dem Sohne der gefeierten Prinzipalin Sophie Ackermann, mit der Tragödin Friederike Hensel u. a. zusammen wirkte. Ackermann eröffnete mit dieser glänzenden Truppe 1765 in Hamburg ein eigenes Theater. Hier entstand dann aus Intrigen der Madame Hensel und ihrem Liebhaber, dem Kaufmann Abel Seyler als Neugründung die sogenannte Hamburgische Entreprise, das „Nationaltheater", bei dem Lessing mitwirkte, das aber nur zwei Jahre bis März 1769 Bestand hatte. Nachdem Ekhof nach der Auflösung dieses Unternehmens wieder kurz unter Ackermanns Direktion gestanden hatte, folgte er mit der neuen Seylerschen Schauspielertruppe, die sich aus Mitgliedern der Truppe Ackermanns gebildet hatte, von Hannover aus 1771 einem Rufe nach Weimar und übersiedelte als ihr Leiter 1774 nach dem Weimarer Schloßbrand nach Gotha, wo im folgenden Jahre das Herzoglich Gothaische Hoftheater gegründet wurde. Unter einem höfischen Intendanten wirkten hier der Bibliothekar Reichart als Verwaltungsdirektor, Ekhof als Schauspieldirektor und der Opernkomponist Anton Schweitzer als

Kapellmeister; die Schauspieler standen hier zum ersten Male in unmittelbarem Engagementsverhältnis zum Hof. Es wurde sogar schon eine Schauspielerpensionskasse gegründet, und für die innere Ausbildung der Schauspieler sollte eine Akademie die Möglichkeit bieten. Doch bevor sich all diese bedeutungsvollen Neuerungen auswirken konnten, starb Ekhof 1778, und das junge Theater wurde bald darauf wieder aufgelöst. Vgl. Nr. 1080. 1775. *Lessing-Museum, Berlin.*

1078. Ekhof: Plastische Figurine.

Ekhof als König Knut in Johann Elias Schlegels Trauerspiel Canut, nach Bearbeitung von Friedrich Ludwig Schröder. Höhe mit Sockel 51 cm. Für das Gesicht Ekhofs ist Portraitähnlichkeit gesucht. Das Kostüm für den Dänenkönig des 11. Jahrhunderts ist entsprechend dem damaligen Bühnenbrauche das französische Hofkleid des 18. Jahrhunderts. Nach der Beschreibung Schröders ist die Lage der Arme bestimmt. Die Mimik entspricht der vom Dichter vorgezeichneten Rolle. *Theatermuseum, Kiel.*

1079. Rollenheft Ekhofs.

Eigenhändig geschriebene Rolle des Valer aus der Uebersetzung von „Les engagemens indiscrets“ von de Vaux. Titelblatt: Hamburg, 10. Juni 1754. Damals war Ekhof noch bei der Schönemannschen Truppe. 7 geheftete Quartblätter, 20×17 cm. *Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.*

1080. Acta, die Errichtung, Erhaltung und Aufkündigung des Herzogl. Hoftheaters betreffend. Vom Julius 1775 bis October 1779.

Aktenbündel von 89 Blatt verschiedener Größe, worin alle wichtigen Vorgänge des ersten stehenden Hoftheaters sich spiegeln. Beginnt mit dem Pro Memoria vom 17. Julius 1775, worin Rechte und Pflichten der Leiter (Bibliothekar Reichart und Ekhof) und der Schauspieler festgelegt werden. Am Schlusse lesen wir die Bestallung des Johan Michael Boeck als Nachfolger des verstorbenen Direktors Ekhof vom 8. Oktober 1778 und endlich den Aufhebungsbeschluß des Theaters vom 18. März 1779 mit dem abschlägig beschiedenen Gesuch der Schauspieler vom 1. Mai 1779. *Herzogliche Bibliothek, Gotha.*

1081. Rechnungen des Gothaer Hoftheaters. 1775 bis 1779.

Ausgaben und Einnahmen des Gothaischen Hoftheaters, darunter die Beerdigungskosten für Ekhof. *Herzogliche Bibliothek, Gotha.*

1082. Gagen-Quitungs Buch vom Herzoglich-Gothaischen Theater vom Anfange desselben.

Eigenhändiges Quittungsbuch Ekhofs. 20×8 cm. Beginnt: „Wir eigenhändig Unterschriebenen be-

scheinigen hiermit, daß wir unsere bestimmte Gage vom Anfange des Herzoglichen Theaters bis heute Dato wöchentlich richtig empfangen haben. Gotha, den 28. October 1775. Vom 7., 14., 21. u. 28. Oct." Es folgen die Unterschriften von 18 Schauspielern, 5 mit Frau; für einen des Schreibens unkundigen Schauspieler Hofmann hat Ekhof nur sein Zeichen × setzen lassen. In der Quittung für März 1777 erscheint zum ersten Male der Name August Wilhelm Iffland unter den Unterschriften.

Herzogliche Bibliothek, Gotha.

1083. Schauspielverzeichnis des Gothaer Hoftheaters.

Taegliches Verzeichniß der Schauspiele, welche auf dem Weimarischen und Gothaischen Hof-Theatern aufgefuehret worden von Anno 1772 d. 22. Juny aufgezeichnet von C. Ekhof.

Das Weimarer Verzeichnis reicht vom 22. Juni 1772 bis 6. Mai 1774, als das Schloß abbrannte. Das Gothaer Verzeichnis beginnt am 8. Juni und reicht bis 22. September 1774. Darauf folgt ein Leipziger Verzeichnis vom 29. September bis 3. November, Gothaer Hoftheater, 8. November 1774 bis 7. April 1775, Leipzig 18. April bis 26. Mai, Gotha 30. Mai bis 6. August, Altenburger Hoftheater 16. August bis 30. September, Gotha 2. Oktober 1775 bis 5. Juni 1778. Unterm 10. April 1778 trägt Ekhof ein, daß er wegen seiner Krankheit drei Monate Urlaub genommen habe.
33,5×20,5 cm. *Herzogliche Bibliothek, Gotha.*

1084. Theaterzettel des Gothaischen Hoftheaters. 1775.

Aufführung von „Die junge Indianerin von Chamforth" und „Der Jahrmarkt" von Gotter. 30. Mai 1775. *Theatermuseum München.*

1085. Joshua Steele, An Essay towards establishing the melody and measure of speech, London 1775.

Aufgeschlagen ist die Lautschrift des Hamletmonologs. *Geh. Rat Max Förster, München.*

1086. Johanna Sacco.

Kupferstich von Cl. Kohl nach J. Tusch in Oval mit daruntergestelltem Szenenbild. 33,5×25,5 cm. Geboren 16. November 1754 Prag, gestorben 21. Dezember 1801 Schönbrunn. Schon als Kind auftretend, wirkte sie 1771—1774 unter Ackermann in Hamburg, dann in Warschau bis 1776, von da an bis zur Pensionierung 1793 am Wiener Hoftheater als beliebte Tragödin.

Nationalbibliothek Wien.

1087. Christian Felix Weiße, Trauerspiele. I. Teil, Leipzig. 1776.

Inhalt: Eduard III. und Richard III. mit Titelkupfer von Geyser nach J. S. Bach aus Richard III.

Akt IV, Szene IV. Chr. F. Weiße (1726—1804), Jugendfreund Lessings, Verfasser zahlreicher Tragödien, Komödien und Singspiele. Vgl. Nr. 1060.
Dr. Hirschberg.

1088. Chodowieckis Handzeichnungen zu Adelheit von Veltheim.

Daniel Chodowiecki (1726—1801) lieferte zwölf farbige Handzeichnungen zu „Adelheit von Veltheim", Schauspiel mit Gesang in vier Akten von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1746 bis 1796). Die Musik zu „Adelheit von Veltheim" hat Neefe geschrieben.
Ausgestellt sind vier Szenenbilder: II. Aufz., 2. Auftr.: „Du bist bei Laune, Adelheit, bist so ruhig", II. Aufz., 7. Auftr.: „Sage mir, Trauter, warum so trübe", III. Aufz., 10. Auftr.: „Ah, Messieurs, Messieurs! si ce n'est pas par amour, enlevez moi par charité", IV. Aufz., 3. Auftr.: „Wir erkennen dich also — des Todes schuldig". Neuauflage bei Müller u. Co., Verlag, Potsdam, 1921. *Theatermuseum, München.*

1089. „Die Kindermörderin", ein Trauerspiel. Leipzig, im Schwickertschen Verlage. 1776.

Mit einem Titelkupfer aus dem VI. Aufzug. Trauerspiel von dem Stürmer und Dränger Heinrich Leopold Wagner (1747—1814), den Goethe deshalb des Diebstahls an seiner Gretchentragödie bezichtigte. *Dr. Hirschberg.*

1090. F. M. Klinger's Theater. Riga, 1786.

Der erste Teil der Ausgabe von Friedrich Maximilian Klingers (1752—1831), des Sturm- und Dranggenossen Goethes, dramatischen Werken, enthaltend „Konradin", „Die Zwillinge" und „Die falschen Spieler" mit einem Titelkupfer von Geyser nach Mechau. *Dr. Hirschberg.*

1091. Textbuch: „Figaros Hochzeit". 1785.

Titelblatt: „Der lustige Tag" oder „Figaros Hochzeit". Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aus dem Französischen des Herrn Caron von Beaumarchais übersetzt. Aechte, vom Herrn Verfasser einzig und allein genehmigte, vollständige Ausgabe. Kehl, bei J. G. Müller, ältern, Hochfürstl. Markgräfl. Badenscher Hof- und Kanzlei-Buchdrucker. 1785.
Mit einer 54 Seiten langen Vorrede, worin der Verfasser das Stück verteidigt. *Dr. Hirschberg.*

1092. Theaterzettel von Babos „Strelitzen". 16. Oktober 1790.

Ankündigung der Wotheschen Schauspielergesellschaft im „königlich-städtischen Nazionaltheater", Samstag, 16. Oktober. 34,5×41,5 cm.
Unter der Prinzipalschaft Wothes war 1790 in Brünn durch Unterstützung des Adels ein Nationaltheater gegründet worden.
Rudolf Loewe, Dir. Stellv. des Carltheaters, Wien II.

1093—1102. Friedrich Ludwig Schröder (1744 bis 1816).

1093. Friedrich Ludwig Schröder.
Oelgemälde von F. C. Gröger. 62×51 cm.
Friedrich Ulrich Ludewig Schröder, geboren 3. November 1744 Schwerin, gestorben 3. September 1816 Rellingen. Sohn der Sophie Charlotte Schröder, geb. Biereichel, die aus unglücklicher Ehe 1740 zur Bühne bei der Schönemannschen Truppe ging und ohne Erfolg (1742—1744) selbst eine Prinzipalschaft innehatte. 1744 starb sein Vater und 1747 ging seine Mutter wieder zum Theater. Sie heiratete 1749 Konrad Ernst Ackermann (vgl. Katalog Nr. 1070). Der junge Sohn machte ihre Wanderzüge mit. Nach vorübergehender Trennung stieß er 1759 wieder zu Ackermanns Truppe; dieser gehörte seit 1764 Ekhof an, der des jungen Schröder Lehrer und Vorbild wurde. Nach Ackermanns Tode 1771 übernahm er selbständig die Direktion. Nun begann seine Ruhmesperiode, Hamburg 1771—1780. Mit der Aufführung des „Hamlet" am 20. September 1776 setzt sein erfolgreiches Bestreben ein, Shakespeare der deutschen Bühne zu gewinnen. Nach Niederlegung seiner Direktion macht er Gastspielreisen und gehört von 1781 bis 1785 dem Wiener Hofburgtheater an. 1785 bis 1798 dauert seine zweite Hamburger Direktion, die weniger fortschrittlich wie die erste war, sondern mehr das Erworbene zu erhalten suchte. Er zog sich auf sein Gut in Rellingen bei Pinneberg zurück, von dem er noch einmal ohne Erfolg 1811 bis 1812 zur Uebernahme der Direktion nach Hamburg ging. Als Darsteller wie als Theaterleiter erlangte er gleichermaßen unvergleichlichen Ruhm, und auch als Theaterschriftsteller war er sehr geschätzt. Sein Hauptverdienst liegt in der dauernden Einführung Shakespeares und der Klassiker auf der deutschen Bühne, in der Hebung des Geschmacksniveaus des Publikums, in der Erziehung und Förderung des Schauspielerstandes. In zielsicherem künstlerischen Realismus reinigte er die Bühne von verzerrenden Zügellosigkeiten, und schuf durch den Ernst seiner Auffassung ein Vorbild, das lange ins 19. Jahrhundert hinein maßgebend blieb. (Vgl. die Katalogeinleitung zu dieser Abteilung.) Friedrich Ludwig Schröder ist der eigentliche Begründer des deutschen Nationaltheaters. *Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.*

1094. Friedrich Ludwig Schröder als Odoardo aus Emilia Galotti.
Kupferstich von Manfeld nach Eckert. 14,5×9 cm.
Nationalbibliothek Wien.

1095. Rollenheft Friedrich Ludwig Schröders.
Eigenhändig geschriebene Rolle des Richard aus Shakespeares „Richard der Zweite". Erstaufführung am 17. November 1778.
8 beschriebene Quartblätter. 20,2×16 cm.
Prof. Dr. H. Devrient, Weimar.

1096. Stammbuch Friedrich Ludwig Schröders.
Beginnt mit einem Eintrage von Ramler, 30. März 1780 und zeigt unter vielen anderen Namen Goethe, Iffland, F. H. Jacobi, Klopstock, Ferd. Kobell (mit einer Zeichnung), Kotzebue, Lessing, M. Mendelssohn, Nicolai, Wieland.
In Leder gebunden. Blattgröße 11×17,5 cm.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1097. Hamburger Theaterzettel. 1780—1781.
Aus der Zeit, da F. L. Schröder nach der Niederlegung seiner ersten Direktion Gastspielreisen unternahm. Aufgeschlagen ist die Ankündigung der Aufführung von „König Lear“ für den 22. September 1780 mit Schröder als Lear, welcher eine seiner berühmtesten Rollen war.
Stadttheater, Hamburg.

1098. Regiebuch „Hamlet“.
Aus der zweiten Direktionszeit Schröders. 1785 bis 1786. *Stadttheater, Hamburg.*

1099. F. L. Schröder, Beytrag zur deutschen Schaubühne, II. Theil, Berlin, 1786.
Inhalt: „Der Fähndrich“, „Der Ring“, „Stille Wasser sind tief“. Titelkupfer von C. Darchow aus „Fähndrich“, III. Akt. 9. Szene. *Dr. Hirschberg.*

1100. Hamburger Theaterzettel aus F. L. Schröders zweiter Direktionszeit. 1789—1790.
Aufgeschlagen die Ankündigung von „Hamlet“ für den 19. März 1789, wobei Schröder den Geist spielt. *Hamburger Museum.*

1101. Eigenhändiger Brief Friedrich Ludwig Schröders. 12. Dezember 1802.
Einseitig beschriebener Briefbogen. 20×12,4 cm.
Hamburger Museum.

1102. Medaille: Fr. L. und A. Chr. Schröder. 1811.
Auf der Vorderseite: Profilreliefs mit Umschrift: Friedrich Ludwig Schröder. Anna Christina Schröder (geb. Hart, 26. Juni 1733 mit Sch. verheiratet, gestorben 25. Juni 1829.) Rückseite: Allegorische Darstellung des Hamburger Theaters mit Umschrift: Aufs Neue von ihm übernommen. Hamburg, den 1. April 1811, womit die dritte Uebernahme der Theaterdirektion durch F. L. Schröder gemeint ist.
Silber, Durchmesser 4 cm, Dicke 2 mm.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1103. Jakob Herzfeld (1763—1826).
Oelgemälde von F. C. Gröger. 74×65 cm.
Geboren 1763 Dessau, gestorben 1826 Hamburg. Wurde von Fr. L. Schröder 1792 nach Hamburg gerufen, führte 1798—1811 die Direktion und wiederum nach 1812.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1104. Theaterzettel der Gesellschaft deutscher Schauspieler unter Joseph von Kurz.
Angezeigt ist Frau C. A. Gottscheds „Alzire oder Die Amerikaner“.

Joseph Felix Freiherr von Kurz, gen. Bernardon, geboren 1715 Wien, gestorben daselbst 1784. Seit 1730 beim Theater. 1737 in Wien. Schuf die Figur des Bernardon, ähnlich dem ital. Scapino. Vertreter der Stegreifposse. Seine Wanderfahrten führten ihn in alle bedeutenderen Städte Mitteleuropas. Die vierbändige Handschrift der Wiener Nationalbibliothek „Teutsche Arien, welche auf dem Kayserlich-privilegierten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producierten Comoedien, deren Titul hier jedesmal beygerucket, gesungen werden", soll sein Gesamtwerk darstellen. Während der Zeit des Hamburger Nationaltheaters gehörte Fr. L. Schröder seiner Truppe an.

Nürnberger Stadtbibliothek.

1105, 1106. Zwei Szenenbilder aus „Hamlet".

Stiche von Daniel Chodowiecki (1726—1801) im Jahre 1778 nach der „Hamlet"aufführung in Berlin im Theater in der Behrenstraße (Döbbelinsche Truppe). *Theatermuseum, München.*

1105. Hamlet und Ophelia, III. Akt, 9. Szene.
Hamlet: Brockmann, Joh. Franz Hironymus, geboren 30. September 1745 Graz, gestorben 12. April 1812 Wien. 1771 kam er von Wien zu Schröder nach Hamburg, wo er in Schröders Bearbeitung 1776 den Hamlet spielte. Im Berliner Gastspiel 1777/78 spielte er ebenfalls Hamlet. 1778 ging er nach Wien ans Hofburgtheater, das er 1789—1791 als Direktor leitete.
Ophelia: Karoline Maximiliane Döbbelin, Tochter des Direktors Karl Theophil Döbbelin (vgl. Katalog Nr. 1106), geboren 1758 Köln, gestorben 1828 Berlin.
19,2×12,3 cm.

1106. Hamlet, Königin und Geist, IV. Akt, 11. Szene.
Hamlet: Brockmann.
Königin: Anna Christine Henke, geboren 1753 Hildburghausen, gestorben 1827 Dresden. Mitglied der Kochschen Truppe, dann der Döbbelinschen Truppe in Berlin von 1768 bis 1788, dann in Hamburg bis 1796, dann Prag bis 1799, schließlich Dresdener Hoftheater bis zu ihrer Pensionierung 1819.
Geist: Karl Theophil Doebbelin.
20,8×13,5 cm.

Karl Theophilus Döbbelin (1727—1793) war Mitglied der Truppe der Neuberin sowie der Schuchischen und Ackermannschen Gesellschaft. Auf Anregung Gottscheds gründete er eine eigene Truppe, ohne sich zunächst mit ihr durchsetzen zu können, doch gelang es seiner Zähigkeit, 1772 das preußische Privilegium mit Schuch zusammen zu erhalten: von da an datiert sein Einfluß auf das deutsche Theater. Am 17. April 1775 eröffnete er in Berlin in dem früheren Schuch'schen Komödienhaus in der Behrendstraße seine Bühne,

brachte am 4. April 1783 Lessings Nathan auf die Bretter und als König Friedrich Wilhelm II. Döbbelins Theater zum Königl. Nationaltheater erhob, und ihm das Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt einräumte, hatte er endlich für sein unermüdliches Wirken die gesicherte Grundlage gefunden. 1789 zog er sich mit Pension vom Theater zurück. Vgl. Nr. 1066.

1107. Medaille: Brockmann. 1778.

Von Abrahamson. Silber. Durchmesser 3 cm. Dicke 1 mm.

Vorderseite: Büste mit Umschrift: Brocmann Act. Utr. Scen. Potens.

Rückseite: Peragit Tranquil. Potestas Quod Violenta Nequit Berol. D. I. Jan. MDCCLXXVIII. Vgl. Katalog Nr. 1105.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1108. Brockmann (1745—1812) als Hamlet.

Gipsrelief von Donninger Rachette.

Theatermuseum, München.

1109. J. G. Brückner als Götz von Berlichingen.

Stich von Geyser nach Rosenberg; Aufführung auf dem Koch'schen Theater in Berlin 1774 in „historischem Kostüm". Johann Gottfried Brückner geb. Illmersdorf (Sachsen) 1730, gest. Berlin 1786. 1775 trat er in die Döbbelinsche Truppe ein, die das Kochsche Theater übernahm.

Theatermuseum, München.

1110, 1111. Zwei Nürnberger Theaterzettel Schikaneders.

1110. Theaterzettel: „Hamlet", 6. Mai 1779.

Ankündigung der Schikanederischen Gesellschaft. Emanuel Schikaneder geb. 9. April 1751 Regensburg, gest. 24. Sept. 1812 Wien, bekannt als Textdichter von Mozarts „Zauberflöte". Nachdem er seine theatralische Laufbahn bei der Schopfschen Gesellschaft begonnen, dann zu der Mosers gewechselt hatte, übernahm er diese 1778 selbst als Prinzipal, als welcher er vom 26. April bis 27. Sept. 1779 in Nürnberg spielte. 44×33,5 cm.

Stadtbibliothek, Nürnberg.

1111. Theaterzettel: „Götz von Berlichingen", 30. Juni und 1. Juli 1779.

Ankündigung der Schikanederischen Gesellschaft. Vgl. vorhergehende Katalognummer.

Goethes Götz wird in zwei Teilen an zwei Tagen gegeben, wobei der erste Teil den siegenden Götz bis zum Abgang des verwundeten Selbitz zeigt. 44×36,5 cm. *Stadtbibliothek, Nürnberg.*

1112. Abschiedsrede Schikaneders.

Beim Weggange von Nürnberg am 27. Sept. 1779. Gedrucktes Doppelblatt.

Stadtbibliothek, Nürnberg.

1113. Esther Charlotte Brandes als Ariadne.

E. Ch. Brandes geb. Koch (1746—1786) in dem Duodrama Ariadne auf Naxos von Joh. Christ. Brandes (1738—1799) und Georg Benda (1721 bis 1795) erstaufgeführt am 21. Jan. 1775 in Gotha. Stich von H. Sintzenich (1752—1812) nach Gemälde von Anton Graff (1730—1813) mit Widmung an den Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, im Jahre 1781. 28,5×43,5 cm.

Theatermuseum, München.

1114. Einzug der Komödianten. 2. Hälfte des 18. Jahrh.

Voraus zieht der Harlekin.
Lichtdruckreproduktion einer Zeichnung von Cats (1741—1799). 16×20 cm.

Nationalbibliothek, Wien.

1115—1119. Theaterzettelträger-Gedichte.

1115. Bittgedicht des Zettelträgers Johann Gottlieb Ulbrich.

1116. Abschiedsgedicht des Zettelträgers Jacob Walbert von der Deutschen Gesellschaft.

1117. Bittgedicht des Zettelträgers bei der Schaubühne (1786).

1118. Bittgedicht eines Zettelträgers 1788.

1119. Zettelträgerlied mit Noten.

1120. Cyrillo di Gaspary, Architekturzeichnungen.

Oben: Porticusfront mit Durchblick auf Landschaft. Bühnendekoration.
Feder, koloriert 17×22 cm.
Unten: Fassadenentwurf.
Feder, koloriert 16×24 cm.

Graphische Sammlung, München.

1121. Ignaz Schilling, Linke Seite eines prunkvollen Kirchenraumes.

Lavierte Federzeichnung, 25,5×34,5 cm.

Graphische Sammlung, München.

1122. Mannheimer Nationaltheater.

Photographien von 3 Architekturzeichnungen: Ansicht vom Theaterplatze aus, Längendurchschnitt, Grundriß. Das Mannheimer Nationaltheater wurde 1776 gegründet und beim Wegzug Kurfürst Karl Theodors von Mannheim nach München mit einer jährlichen Dotation dem Freiherrn Heribert von Dalberg als Intendanten unterstellt, der die praktische Leitung zuerst Abel Seyler überließ, und sie 1781 selbst übernahm. Er wagte im folgenden Jahre die Uraufführung von Schillers „Räuber". Der Erbauer des heute noch stehenden Mannheimer Nationaltheaters 1776 war Lorenzo Quaglio (1730—1804). Spätere Umbauten, besonders 1855 durch Mühldorfer, haben das Innere und Aeußere stark verändert.

Schloßmuseum, Mannheim.

1123. Ausgabe von Schillers „Räuber" 1782.

Neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage. Mannheim in der Schwanischen Buchhandlung. 1782. S. 166. Eingeklebt ein Bericht von G. A. Nadler „Eine Erinnerung an den fahrenden Virtuosen Wilhelm Kunst", wonach dieser einst in einer Schmiere bei einer Räuberaufführung mitwirkte, bei der er selbst Carl und Franz Moor gab, der Direktor Vater Moor, Roller und die Gerichtsperson, des Direktors Frau den Kosinsky, seine Tochter die Amalie, ein weiterer Darsteller die Räuber Schweizer, Grimm und Ratzmann, ein weiterer Darsteller Spiegelberg, Hermann und Daniel und ein vierzehnjähriger Knabe den Schufterle. *Schiller National-Museum, Marbach.*

1124. Theaterzettel der Uraufführung von Schillers „Räuber" 13. Januar 1782.

Mit nebenstehender Vorrede des Verfassers an das Publikum. Neudruck des Originals.
Schloßmuseum, Mannheim.

1125. Originaldekoration von der Uraufführung der „Räuber" am Mannheimer Nationaltheater (13. Januar 1782), verwendet im vierten Akt der Mannheimer Bühnenbearbeitung (Galerie im Moorischen Schloß mit den Bildern des alten Moor, Karls, Franzens und der Mutter).

„Bildersaal" wahrscheinlich in den 1770er Jahren für das Mannheimer Opernhaus gemalt und vom Nationaltheater übernommen. Prospekt 8,50 Meter hoch, 12,50 m breit und je 4 Kulissen 6,40 m hoch, sowie 2 Deckkulissen zur Queraufstellung in der vordersten Kulissengasse. Soffitten nicht mehr vorhanden.

Zu beachten die streng perspektivische Malweise und das Zusammengehen aller Architekturlinien der Kulissen mit denen des Hintergrundes; Aufteilung des Prospekts in Zimmerrückwand, Seitenarchitektur und Decke, letztere fortgesetzt in den Soffitten.

Auf den Kulissen illusionistisch gemalte Fenster und Türen. Ferner charakteristisch für die damalige Dekorationsmalerei der gemalte Lichteinfall von links. *Mannheimer Nationaltheater.*

1126, 1127. Silhouetten der Mitglieder des Mannheimer Nationaltheaters unter Freiherrn von Dalberg.

Photographische Reproduktionen von Originalsilhouetten, Tafel I und II.
Schloßmuseum, Mannheim.

1128, 1129. Lorenzo Quaglio, Pläne zu einem Rundbau-Theater in München.

Lorenzo Quaglio geb. 1730 Laino, gest. 1804 München. Frühzeitig mit seinem Vater, dem Kaiserlichen Generalingenieur Johann Maria Quaglio (gest. 1765) nach Wien, 1750 nach Mannheim zu

Kurfürst Karl Theodor, wo er das Neue Komödienhaus erbaute (vgl. Katalog Nr. 1122) und auch Dekorationen für die Mannheimer und Schwetzinger kurfürstlichen Bühnen schuf. 1778 mit Karl Theodor als Hofarchitekt nach München, wo er namentlich als Theaterdekorateur und Architekt bis 1800 wirkte.
Tuschzeichnungen, 48×63 cm.
Graphische Sammlung, München.

1128. Erdgeschoß.

1129. Erster Stock.

1130. Lorenzo Quaglio, Grundriß eines Theaters am Salvatorplatz in München.

Tuschzeichnung, 41×27 cm.
Graphische Sammlung, München.

1131. Lorenzo Quaglio, Grundriß und Aufriß einer Parketthebemaschine.

Kolorierte Federzeichnung, 44,5×50 cm.
Graphische Sammlung, München.

1132. Julius Quaglio, Friedhofseingang.

Dekoration für das Mannheimer Nationaltheater 17×19 cm. Julius (1764—1801) ist der Nachfolger seines Oheims Lorenzo Quaglio. 1785 schuf er die Dekorationen zu Wielands Julius-Cäsar-Bearbeitung. 1800 ging er als Nachfolger seines Oheims von Mannheim nach München, wo er 1801 starb. *Schloßmuseum, Mannheim.*

1133—1137. Abel Schlicht (1754—1826), Fünf Bühnendekorationen.

Theatermaler am Nationaltheater in Mannheim.
Schloßmuseum, Mannheim.

1133. Tempel.
Bühnendekoration nach einer Originalzeichnung von Alessandro? Bibiena, Januar 1786. 36,5×38 Zentimeter.

1134. Gefängnis.
Bühnendekoration nach einer Originalzeichnung von Alessandro? Bibiena, Mai 1786. 25,5×43 cm.

1135. Gefängnis für die Schaubühne.
Gestochen von A. Schlicht. Herausgegeben zu Mai 1785.

1136. Grabkammer.
Dekorationsentwurf, Aquatintablatt, 53,5×66 cm.

1137. Säulenhalle.
Dekorationsentwurf, Aquatintablatt, 27×29,5 cm.

1138. Matthias Klotz, Zwei Porträts.

M. Klotz war am Mannheimer Nationaltheater als Theatermaler tätig. Das obere Porträt stellt Iffland in der Zeit seiner Zugehörigkeit zum Mannheimer Theater (1779—1796) dar. Das untere Porträt ist vermutlich die Schauspielerin Frau Elisabeth Toscani, die mit ihrem Gatten Karl Ludwig 1779—1784 der Mannheimer Bühne ange-

hörte und bei der Uraufführung der „Räuber“ Amalie spielte.
Aquarellzeichnungen, 20×16,5 cm.
Graphische Sammlung, München.

1139. Joseph Anton Christ.

Geb. Wien 5. Juni 1744, gest. 25. März 1823. Begann bei der Ilgenerschen Gesellschaft, 1777 zu Döbbelin nach Berlin, 1783 Petersburg, 1791 mit Secondas Gesellschaft nach Prag, Leipzig, Dresden. Oelgemälde von Anton Graff 1810, 69×53 Zentimeter. *Kunstverein, Wintertur.*

1140. Silhouetten Münchener Schauspieler.

Gerahmt aus „Kurbayerisches Nationaltheater, S. Exc. dessen Intendant, dem Hochgeb. Herrn Jos. Ant. Grafen von Seeau . . . zugeeignet von Karl Friedrich August, Freiherrn von Lütgendorf 1786“. Dargestellt sind die Mitglieder des Kurpfälz.-bayrischen Nationaltheaters (Reichard-Almanach von 1787), hervorgegangen aus der Marchandischen Gesellschaft, die der Kurfürst Karl Theodor 1776 von Mannheim nach München verpflanzt hatte. Seit 1784 ist neben dem Grafen Seeau Clemens Graf von Törring-Seefeld Vize-Intendant. 65×79 cm gerahmt.
Theatermuseum, München.

1141. Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788. Von F. C. Kunz.

Enthält u. a. einen Nachruf auf den eben verstorbenen Komponisten Gluck.
Rudolf Loewe, Dir. Stellv. des Carltheaters, Wien.

1142. Wiener Theater-Almanach für das Jahr 1794.

Enthält u. a. eine Biographie Mozarts.
Rudolf Loewe, Dir. Stellv. des Carltheaters, Wien.

1143. Bremer Theatervorhang 1795.

Idee von D. Schütte, gezeichnet von Lütkens, Hannover 1795. *Stadttheater, Bremen.*

1144. Gasparo Galliari, Burgkellerdekoration.

Gestochen von Zucchi 1821. Lichtdruckreproduktion. 21,5×29,5 cm.
Galliari geb. um 1760 in Previglio, gest. 1818 in Mailand. *Nationalbibliothek, Wien.*

1145. Entwurf zu einer Theaterdekoration.

Lavierte Federzeichnung. 18. Jahrhundert 2. Hälfte. 38×54 cm.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

Vom „klassischen" Theater bis Meiningen und Bayreuth

Um 1800 waren in Deutschland „Nationaltheater" gegründet worden; dem Beispiele der Fürsten waren die Städte gefolgt, in Oesterreich und im „Reich" wurde durch Aktiengesellschaften versucht, in größeren Orten stehende Theater zu errichten, ohne daß es im allgemeinen gelang, diese Institute durch wirtschaftliche Krisen hindurch zu retten. Die Notwendigkeit einer gesetzlichen Regelung des Theaterwesens wurde oft und überall nur allzu deutlich empfunden, doch ist während des 19. Jahrhunderts nicht erreicht worden, das Theater als staatliche oder städtische Einrichtung anderen öffentlichen Anstalten gleichzustellen. Das Königsberger Memorandum von 1808 (vgl. S. 104) wurde praktisch nicht durchgeführt, denn schon zwei Jahre später hat die Verfassung in Preußen das Theater wieder unter die öffentlichen Betriebe „zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" eingereiht. Es unterstand der Polizeiaufsicht mit Ausnahme der „Theater in den Residenzen, welche in Absicht auf ihre Direktion vom Hofe ressortieren sollten". Eine Gewerbeordnung verlangte zum Betriebe eines Theaters einen auf bestimmte Zeit und für bestimmten Ort ausgestellten Gewerbeschein. Der Nachweis irgendeiner Befähigung wurde vom Theaterleiter nicht verlangt: diese Bestimmung blieb bis ungefähr 1845 in allen deutschen Ländern in Kraft. In diesen Jahrzehnten übernahmen die im allgemeinen nach dem Berliner Hoftheater eingerichteten Hofbühnen die Aufgaben, die einst den Nationaltheatern zugedacht waren. An diesen Hoftheatern war die Kunstpflege mehr oder weniger den persönlichen Neigungen der Fürsten anheimgestellt, in den Städten, die nicht Residenzen

waren, war die Bühne jeder Spekulation preisgegeben. In beiden Fällen bestimmte das Niveau des Theaters der Zufall. Das Wort Hardenbergs zu dem Berliner Intendanten Moritz von Brühl: „Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland und sagen Sie mir dann, was es kostet“ wurde nicht zur Tat.

Versanken die Hoftheater im bürokratischen Regime, so waren die Stadttheater als kaufmännische Objekte jeder Willkür des Pachtbetriebes preisgegeben. Dazu kam die Einrichtung der Theaterzensur, die eine sichtbare Folge der in Deutschland seit 1815 herrschenden reaktionären Zustände war. Das werdende Wiener Burgtheater, die Schöpfung Josephs II., hatte darunter besonders zu leiden; dort war Joseph Schreyvogel als Dramaturg bemüht, dem klassischen deutschen Drama sowie den österreichischen Dramatikern Grillparzer und Bauernfeld eine würdige Stätte zu bereiten; zu gleicher Zeit wirkte in Dresden Ludwig Tieck, ohne daß ihm allerdings ein wirklich weitreichender Einfluß vergönnt gewesen wäre. Der Kunststil der Zeit hatte es erreicht, daß außer der Beherrschung des Schillerschen Verses andere sprachliche Formen der zeitgenössischen dramatischen Produktion zur Geltung kommen konnten; der romantisch-sentimentale Charakter der Zeit, der sich in dieser Produktion in Konflikten und handelnden Menschen ausprägte, bedingte auch das schauspielerische Vermögen der Epoche, in der etliche wahrhaft geniale Persönlichkeiten, wie Ludwig Devrient, Sophie Schröder, Wilhelmine Schröder-Devrient, in Schauspiel und Oper auf einsamer Höhe standen.

Das Theater war literarisch und darstellerisch Kopie des Alltags. Die Bühne, auf der Dichtung nur selten zu Worte kam, begnügte sich damit, in weitgehendem Maße die Gestalten vielgelesener Romane lebendig zu machen und zwang die bildende Kunst, sich in dieser Richtung in ihren Dienst zu

stellen. Vor den Meiningern hat nur Franz Dingelstedt während seiner Münchner Intendantenzeit versucht, auf gute malerische Vorbilder gestützt, eigene dekorative Wege zu beschreiten. Ein Menschenalter vorher hatte Karl Gottfried Schinkel durch den Bau des Berliner Schauspielhauses (1821) der hellenisierenden Richtung der Künste Rechnung getragen und anderseits versucht, in der szenischen Gestaltung Gluckscher Opern und Schillerscher Dramen selbständige Wege zu gehen; seine berühmten Entwürfe zur „Zauberflöte“ sind szenische Gestaltungen von einer für diese Zeit unerhörten Klarheit und Schönheit, die in wirkungsvollster Weise den phantastischen Gehalt der Oper mit ägyptischer Wirklichkeit zu vereinen wissen.

Die hier zu charakterisierenden Jahrzehnte schaffen einen bisher nicht gekannten schauspielerischen Typus, den Virtuosen, der im Besitz weniger wirkungssicherer Rollen von Stadt zu Stadt, von Bühne zu Bühne zieht und die geringen Ansätze einer werdenden Ensemblebildung von vornherein wieder zerstört. Ferdinand Eßlair, Emil Devrient und Wilhelm Kunst — diese im Schauspiel — sowie Henriette Sontag — in der Oper — gehören hierher; solcher leisen Zersetzung gegenüber war aus dem Geiste der Zeit heraus der ideale Versuch Karl Immermanns, in Düsseldorf eine Musterbühne zu errichten, schließlich doch zum Scheitern verurteilt; auch die an vielen Bühnen neu geschaffene Stellung des Dramaturgen war letzten Endes nicht in der Lage, in der geistigen Einstellung des Theaters zur Zeit irgendeinen Wandel herbeizuführen, trotzdem die dramatischen Wortführer des Jungen Deutschland, wie Laube und Gutzkow, an den Hoftheatern von Wien und Dresden wirkten.

Das Sturmjahr 1848 war auch für die Entwicklung der deutschen Bühne von entscheidender Bedeutung. Der neugeschaffene Begriff der Gewerbefreiheit mußte sich auch

in dieser Richtung auswirken; an Stelle von Privilegien irgendwelcher Art trat das Konzessionswesen. Die im Frankfurter Parlament erhobene Forderung nach Schaffung von Staatstheatern blieb allerdings zunächst noch unerfüllt, dafür aber wuchs die in der Mitte der vierziger Jahre gebildete Organisation der Arbeitgeber, d. h. der Theaterleiter immer mehr, der soziale Zug der Zeit machte sich in Vertragsfragen, im ständig anwachsenden Agentenwesen, im Streben nach Sicherstellung im Alter für den darstellenden Künstler geltend . . . Fragen und Forderungen, die schließlich in der Genossenschaft der Deutschen Bühnenangehörigen zusammenflossen. Zur gleichen Zeit — um 1845 — wurde von Wien und Berlin ausgehend die Einrichtung der Tantieme geschaffen, durch welche das bisher fast jeder Willkür preisgegebene Verhältnis zwischen Theater und Autor endlich eine feste Regelung in einer Form erfuhr, die bis zur Gegenwart üblich geblieben ist.

Im künstlerischen Betrieb des deutschen Theaters bildet sich um 1850 der Regisseur aus. Laube führt am Wiener Burgtheater die Lese- und Arrangierprobe ein; die wichtige Frage nach schauspielerischer Individualität oder fachlicher Einschnürung der Begabung wird durch ihn in dem Sinne gelöst, daß er mit allen Mitteln auf die Schaffung des völlig in sich ausgeglichenen Ensembles dringt: er erreicht es in seinem Wiener Burgtheater in der Wiedergabe des Gesellschaftsstückes wienerischen oder französischen Ursprungs. Sein Zeit- und Münchner Amtsgenosse, Franz Dingelstedt, will in Mustervorstellungen die „Prominenten“ der damaligen deutschen Bühne vereinen und versucht so, „das Theater mit seiner bis dahin höchst erreichbaren Entfaltung zu zeigen“. München war ein Mittelpunkt des deutschen geistigen Lebens. „Diese Gesamtgastspiele haben neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters ausgestreut und die Regungen des Assozia-

tionstriebes in der Körperschaft der dramatischen Künstler". Bis diese Anregungen Gestalt erhielten, vergingen noch Jahrzehnte. Auf die unmittelbare Entwicklung der theatralischen Verhältnisse bleibt Dingelstedts Vorgehen zunächst ohne Wirkung.

Neben die Schauspielbühne tritt im Laufe des 19. Jahrhunderts wieder die Oper als das wirtschaftlich ertragreiche Fundament des Theaters. Die „romantische" Oper eines Marschner, die auf den von Gluck und Beethoven gefundenen Formen basiert, wird abgelöst durch die „große" Oper, die, romanischen Ursprungs, von Spontini und Meyerbeer zur letzten Entfaltung aller theatralischen Möglichkeiten getrieben wird und der gegenüber das deutsche Erzeugnis der Spieloper eines Lortzing nur schwer standhalten kann. Neue stoffliche Quellen der Oper erschließt Richard Wagner, dessen persönlicher Energie der Weg nach Bayreuth gelang, um dort sein Gesamtkunstwerk durchzusetzen. Die innere Spannung, das Pathos seiner Kunst, seiner Menschen und Geschehnisse hatte einen neuen Darstellungsstil der Opernbühne zur Folge, der in heroischen Naturen wie Albert Niemann sich am deutlichsten offenbarte. Der Zeitlosigkeit des Wagnerschen Dramas, die es in Bühnenbild und szenischer Wiedergabe zu gestalten galt, stand der historische Realismus gegenüber, den die Meininger pflegten, die, auf englische Vorbilder zurückgehend, zu möglichster Wirklichkeit des Bühnenbildes vordrangen und zugleich eine Belebung der Massenszenen erreichten, wie es bisher noch nie der Fall gewesen war. Meiningen und Bayreuth aber fielen in ihrer Wirksamkeit bereits in die Zeit der bedingungslosen Hinwendung zur Wirklichkeitstendenz in der Kunst; der soziale Zug, der in Gesetzgebung und Gesellschaftsformen zum Ausdruck der Jahre zwischen 1875 und 1890 wurde, fand seinen Widerhall im Theater.

1146. A. de Chateauneuf, Theaterdekoration, Säulenhof, Aquarell, signiert Hamburg 1817.
Größe: 38×30 cm. *Theatermuseum, München.*

1147. Giulio Quaglio, Bühnendekoration, Burgverließ. Größe: 28×20 cm.
Theatermuseum, München.

1148. Sachetti, Bühnendekoration, unterirdisches Gewölbe. Größe: 50×38 cm.
Nationalbibliothek, Wien.

1149. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 bis 1822) mit dem Bamberger Krankenhausdirektor, Hofrat Dr. Marcus, Aquarell, Größe: 47×34 Zentimeter.

E. T. A. Hoffmann war von 1808 bis 1813 am Bamberger Theater Kapellmeister; er schrieb hier seine Oper „Undine" sowie seine Bruchstücke aus dem Leben und den Ansichten des Kapellmeisters Johannes Kreisler. Von Bamberg ging er als Musikdirektor zu der Gesellschaft Joseph Secondas nach Dresden. *Staatliche Bibliothek, Bamberg.*

1150. Das Hof- und Nationaltheater München, farbiger Stich um 1820. Größe: 39×25 cm.
Theatermuseum, München.

1151. Das alte Wiener Burgtheater, farbiger Stich von C. Postl um 1800. Größe: 40×32 cm.
Nationalbibliothek, Wien.

1152. Max Korn, 1782—1854, Mitglied des Burgtheaters 1802—1850; Oelgemälde.
Burgtheater, Wien.

1153—1156. Johann Heinrich Ramberg (1763 bis 1840): Vier Szenenentwürfe zu Shakespeare-Dramen. Größe: 52×43 cm.
Provinzialmuseum, Hannover.

1157. Auguste Crelinger mit ihren Töchtern Clara und Bertha Stich in Franz Grillparzers „Sappho". Kolorierter Stich aus Bäuerles Allgemeiner Theaterzeitung, Wien. Größe: 25×21 cm.

Auguste Crelinger (1795—1865) war von 1812 bis 1862 Mitglied des Berliner Hoftheaters; von den „naiven" Mädchengestalten Kotzebues bis zu Goethes Jphigenie reichte während eines halben Jahrhunderts die Spannweite ihres darstellerischen Schaffens, das in erster Linie dem klassischen Drama sowie dem Epigonenstück gewidmet war. *Sammlung Rudolf Löwe, Wien.*

1158. Carl Seydelmann als Mephisto. Kolorierter Stich, ganze Figur. Größe: 28×19 cm.

Seydelmann ist der Typus des Verstandesschauspielers gewesen, dessen geistige Energie körperliche Mängel überwand und es ihm ermöglichte, in den Jahren seiner Stuttgarter (1829—1839) und Berliner (1839—1843) Tätigkeit sich zum beachtetsten deutschen Schauspieler empor zu arbeiten. Die Schärfe seiner Charakteristik, die sich in sorgsamster Detailmalerei Zug an Zug aneinander reihte und durch keinen aus dem Gefühl stammenden Ton irgendwie gemildert wurde, offen-

barte sich neben seinem berühmten Carlos (in Goethes Clavigo) am besten in seiner Gestaltung des Mephistopheles. *Theatermuseum, München.*

1159. Heinrich Anschütz als König Lear. Kolorierter Stich aus Bäuerles Allgemeiner Theaterzeitung, Wien. Größe: 25×21 cm.
Heinrich Anschütz (1785—1865) war von 1821 am Burgtheater tätig; als „tragischer" Heldenvater ist er einer der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit gewesen. (Vergl. Nr. 1392.)
Sammlung Rudolf Löwe, Wien.

1160—1163. Heinrich Dähling (1773—1842): Vier Figurinen zu Goethes „Iphigenie" (Iphigenie, Thoas, Pylades, Arkas). Größe: 18×22 cm.
Theatermuseum, München.

1164—1167. Ferdinand Heine: Vier Figurinen (Constanze v. Anjou, Turandot, Leonore Sanvitale Tasso), Dresden, um 1820. Größe: 16×24 cm.
Theatermuseum, München.

1168—1170. Drei Figurinen (ca. 1805): Lerse (Götz), Steinmetz (Wilhelm Tell), Tell mit Sohn Walter. Größe: 48×32 cm.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1171. Johannes Heinrich Ramberg (1763—1840): Federzeichnung zu Lessing's „Emilia Galotti".
Größe: 30×21 cm. *Provinzialmuseum, Hannover.*

1172. Sophie Schröder (1781—1868), Oelbild von Adam Grünbaum. (Oel auf Leinwand 1,17 hoch, 0,93 cm breit, gerahmt).

Sophie Schröder beteiligte sich schon als Kind am theatralischen Wanderleben ihrer Eltern und kam auf Empfehlung Kotzebues 1795 zum ersten Mal ans Wiener Burgtheater. Von 1804 bis 1813 war sie unter — dem nicht mit ihr verwandten — Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg tätig und ging 1818 bei ihrem zweiten Burgtheater-Engagement in das Fach der Heldenmütter über, in welchem sie bis an ihren Tod als „Teutschlands erste Tragödin" — so bezeichnete sie Ludwig I. von Bayern — tätig war.
Städtische Gemäldegalerie, Mainz.

1173, 1174. Sophie Schröder, zwei Theaterkostüme (für Grillparzers „Sappho").
Lessingmuseum, Berlin.

1175—1182. K. F. Schinkel, Acht Originaldekorationsentwürfe.

Zauberflöte, Königin der Nacht, Größe: 64×49 cm.
Zauberflöte, Nillandschaft, Größe: 64×49 cm.
Kätchen von Heilbronn, Ritterburg, Größe: 57×44 Zentimeter.
Ferdinand Cortez (Spontini) Tempel, Größe: 64×49 cm; Zeltlager, Größe: 57×40 cm.
Undine, Oper v. E. Th. A. Hoffmann, 1816, Größe: 55×31 cm.

Armida v. Gluck, Größe: 40×26 cm.
Jungfrau v. Orleans, Kathedrale v. Reims, Größe: 66×47 cm.
Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), der in erster Linie Architekt war, hat eine Reihe von Bühnendekorationen geschaffen, deren klassizistischer Geist dem zeitgenössischen Drama formal und inhaltlich völlig entspricht.

Rauch-Schinkel-Museum, Berlin.

1183. Karl Friedrich Schinkel, Modell zum Umbau des Königl. Schauspielhauses zu Berlin (1818) nach den nicht ausgeführten Entwürfen im Rauch-Schinkel-Museum.
Hinter einer tiefen, unveränderlichen Vorderbühnenarchitektur wird der gemalte Prospekt ausgewechselt. Das Orchester ist vertieft.

Theatermuseum, München.

1184. Karl Friedrich Schinkel: Bühnenentwurf. Größe: 48×42 cm.

1185—1189. J. R. Martin: Vier Bühnenskizzen, Aquarelle um 1860. Größe: 24½×21, 21×16½, 29½×17, 31½×21.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1190. Angelo I. Quaglio (1778—1815): Dekoration für Wallensteins Lager, Münchener Hoftheater 1804. Größe: 39×24 cm.

Theatermuseum, München.

1191. Simon Quaglio (1795—1878): Dekoration zu Schillers Turandot, I. Akt. Größe: 30×21 cm.

Theatermuseum, München.

1192—1197. Angelo I. Quaglio (1778—1815): Dekorationen zu Schillers „Tell“, Hoftheater München 1806.
Seeufer. Größe: 34×27 cm.
Rütli, Größe: 34×24 cm.
Stauffachers Haus, Größe: 26½×20 cm.
Tells Haus, Größe: 35×25 cm.
Zwinguri, Größe: 24½×38½ cm.
Marktplatz in Altdorf, Größe: 24×30½ cm.

Theatermuseum, München.

1198. Angelo I. Quaglio (1778—1815): Dekoration für Goethes Claudine von Villa Bella, Hoftheater München 1810. Größe: 40×26 cm.

Theatermuseum, München.

1199. Simon Quaglio (1795—1878): Dekoration zu Webers Freischütz (Wolfsschlucht), Hoftheater München; vermutlich 1822. Größe: 30½×22 Zentimeter. *Theatermuseum München.*

1200—1209. Karl Blechen (1798—1840), Landschaftsmaler: Neun Entwürfe zu Dekorationen u. a. Zimmer, Wald, Frühlingslandschaft, Marine, Burgruine, Burghof mit Galerie, Gotischer Saal, Rokokozimmer (versch. Formate).

Nationalgalerie, Berlin.

1210, 1211. Giorgio Fuentes (1757—1821). Oper Titus, Oper Palmyra; Dekorationen. 2 große Aquatinta-Blätter. Größe: 72×63 cm.
Theatermuseum, München.

1212. Puppentheaterdekoration, Modell.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1213. Die Theatergarderobe, Oelgemälde aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, Maler unbekannt.
Institut für Theaterwissenschaft, Köln, Universität.

1214. Modell zu F. A. Boieldieus Oper: „Die weiße Dame“.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1215. Pius Alexander Wolff (1782—1828), Zeichnung von Daffinger.
Von 1803 bis 1816 war P. A. Wolff Mitglied des Weimarer Hoftheaters. Er war der „eigentliche“ Schüler Goethes, der erste Darsteller des Tasso. Von 1816 bis an seinen Tod wirkte er am Berliner Hoftheater. *Dr. V. Mannheimer, Berlin.*

1215a. P. Alex. Wolff, Schauspieler (1816—1828), Mitglied des Berliner Hoftheaters, Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1216. Ludwig Tieck (1773—1853). Gemälde von Robert Schneider um 1833. Ludwig Tieck, der in seinem Leben und Schaffen die ganze Entwicklung der Romantik umfaßt, hat in seiner Dresdner Dramaturgen-Zeit 1819—1841 die Eindeutschung Shakespeares durchgeführt.
Stadtmuseum, Dresden.

1217. Johann Christoph Gloy (1794—1879), Mitglied des Hamburger Stadttheaters. Oelgemälde von J. H. Heß, 1826.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1218. Zehn Figurinen auf einem Blatt zu Webers „Freischütz“, nach der ersten Aufführung im Leipziger Stadttheater. Größe: 36×23 cm.
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

1219. Friedrich Wilhelm Haffner (1770—1824) als Bürgermeister Hildebrandt in Kotzebues Schauspiel „Die Hussiten von Naumburg“. Größe: 32× 20½ cm. *Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.*

1220—1231. Zwölf Figurinen, koloriert, zu Mozarts „Zauberflöte“. Größe: 21½×14 cm.
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

1232. Wilhelmine Hartwig (1777—1849) als Nonne in Kotzebues Trauerspiel „Die Kreuzfahrer“, kolorierter Stich. Größe: 30×21½ cm.
Wilhelmine Hartwig war am 11. September 1801 die erste Darstellerin von Schillers Jungfrau von Orleans gewesen.
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

1233. Ludwig Richter's Originalskizzen zum Figurenfries des Dresdener Hoftheatervorhanges vom Jahre 1840. Größe: 69×14 cm.

Stadtmuseum, Dresden.

1234. Theater v. Schiller, 1. Band, Tübingen 1805 (enthält den Erstdruck der Jungfrau von Orleans). *Sammlung Dr. Leopold Hirschberg, Berlin.*

1235. Fanny Elssler als Hebe (1810—1884); Tänzerin, Zeichnung. Größe: 19 1/2×23 cm.

Sammlung Felix Engel, Wien.

1236, 1237. Zwei Kupferstiche aus der Musik des Fürsten Radziwill zu Goethes Faust nach der Aufführung des Faust I im Schlosse Monbijou (Berlin), 1819. Neudrucke von den im Besitz der Berliner Singakademie noch vorhandenen Platten.
„Soll ich dir Flammenbildung weichen?"

Größe: 40×30 cm.

„Ich gäb' was drum, wenn ich nur wüßt'".
Größe: 40×30 cm. *Singakademie, Berlin.*

1238—1242. Fünf Handzeichnungen Goethes zu einer Inszenierung des Faust I. (Erscheinung des Pudels, Erdgeist, Hexenküche und Studierzimmer, Walpurgisnacht) in verschiedener Größe (Reproduktionen). *Goethe-National-Museum, Weimar.*

1243, 1244. Johann Heinrich Meyer.
1. Zeichnungen nach der ersten Aufführung des Tell im Weimarer Hoftheater.
2. Ifflands Darstellung des Pygmalion, in verschiedenen Größen.

Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.

1245. Goethes Regiestuhl im Theater in Lauchstädt. *Landeshauptmann der Provinz Sachsen, Merseburg.*

1246. Lauchstädt, Modell des Theaters.

Das Modell zeigt den Zustand des Theaters zu der Zeit, als Goethe 1802 dort regelmäßige Sommergastspiele begann. „ein neues Publikum, aus Fremden, aus dem gebildeten Teile der Nachbarschaft, den kenntnisreichen Gliedern einer nächstgelegenen Akademie und leidenschaftlich fordernden Jünglingen zusammengesetzt, sollten wir befriedigen" . . . .

Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg.

1247. Joh. Christ. Ernst Müller, Szenenbild aus „Fiesko" V, 12, farbiger Kupferstich. Größe: 50×62 cm.

Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.

1248. J. Chr. E. Müller, Szenenbild aus „Braut von Messina", farbiger Kupferstich. Größe: 50×62 cm. *Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.*

1250. C. M. v. Weber „Der Freischütz", Modell, Schlußszene.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1251. Corona Schröter (1751—1802), Oelbild. Corona Schröter war von 1776 an in Weimar als Sängerin und Schauspielerin tätig; am 6. April 1779 spielte sie in der Uraufführung der Iphigenie die Titelrolle. „Sie ist's und stellt es vor“ lautete Goethes Urteil darüber.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1252. Friedrich Schiller. Zeichnung von Anton Graff. *Goethe-National-Museum, Weimar.*

1253. Ernst August von Weimar (1757—1828). Gemälde von August Tischbein.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1254. Bartholomeo Verona: Dekorationsentwurf. Größe: 61×42 cm. *Staatsbibliothek, Berlin.*

1255. Karl August bei Goethe. Kupferstich von Schwerdtgeburth. Größe: 46×35 cm.
Landeshauptmann der Provinz Sachsen, Merseburg.

1256. Jagemann, Porträt Goethes aus dem Jahre 1817. Größe: 44×37 cm.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1257. Karl August von Weimar in älteren Jahren, ganze Figur in Landschaft, Kupferstich von Schwerdtgeburth. Größe $29^1/_2$×$40^1/_2$ cm.
Landeshauptmann der Provinz Sachsen, Merseburg.

1258. Friedrich Beuther (1777—1834), Dekoration zu „Jungfrau von Orleans“ (Schiller), Platz vor der Kathedrale in Reims. Größe: $47^1/_2$×56 cm.
Theatermuseum, München.

1259. Georg Melchior Kraus, Entwurf eines Vorhanges für das Weimarische Theater aus dem Jahre 1805. Größe: $26^1/_2$×17 cm.
Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.

1260. Goethe als Adolar in Einsiedels „Zigeuner“. Größe: 18×$32^1/_2$ cm.
Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.

1261. Szenenbild aus der Aufführung von Einsiedels „Zigeuner“, Ettersburg 1780. Größe: 22×$32^1/_2$ cm. *Staatliche Kunstsammlungen, Weimar.*

1262—1265. Josef Quaglio (1747—1828): Vier Szenenentwürfe zur „Zauberflöte“ (Sonnentempel, Halle [Papageno und das alte Weib], Königin der Nacht. Palmenwald). *Theatermuseum, München.*

1266. Winkler, Dekoration zu Goethes „Epimenides Erwachen“. Größe: 39×$26^1/_2$ cm.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1267, 1268. Gropius: Dekorationsentwürfe:
1. Straße in Fez zu dem Trauerspiel Calderons, „Der standhafte Prinz“. Größe: 49×34 cm.

2. Winterlandschaft zu dem Ballett: „Der Maler oder die Wintervergnügungen". Größe 49×34 cm.
Staatsbibliothek, Berlin.

1269. Bartholomeo Verona: Dekorationsentwurf.
Staatsbibliothek, Berlin.

1270. Regiebuch aus der Zeit von Goethes Weimarer Theaterleitung zu: „Romeo und Julia".
Goethe-National-Museum, Weimar.

1271. Handschriftliches Regiebuch zu Goethes „Die Laune des Verliebten".
Goethe-National-Museum, Weimar.

1271a. Dekorationsentwurf Goethes zur Gruftszene zu Goethes: „Romeo und Julia".
Goethe-National-Museum, Weimar.

1272. Carl Augusts von Weimar Aufzeichnungen für die Gründung des Hoftheaters.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1273. Corona Schröter: Brief an Graf Einsiedel vom 4. September 1787.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1274. Goethes Aufzeichnungen über Proben und Aufführungen im Weimarer Hoftheater, 1794.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1275. Goethes Regeln für Schauspieler, Manuskript. *Goethe-National-Museum, Weimar.*

1276. Goethes Faust II, Eigenhändige Manuskriptseite. *Goethe-National-Museum, Weimar.*

1277. Goethes Egmont, Abschrift von Schillers Bearbeitung, 1796, Abschrift mit Einträgen von Schillers Hand.
Goethe-National-Museum, Weimar.

1278. August von Kotzebue: „Der gerade Weg ist der beste", Modell einer Szene.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1279—1281. Theater in Lauchstädt, drei Theaterzettel: Wilhelm Tell (23. Juni 1804), Götz von Berlichingen (3. August 1805). Größe: 37,5 ×45 cm; Carl Moor (Die Räuber) (21. Juli 1803).
Landeshauptmann der Provinz Sachsen, Merseburg.

1282. A. W. Iffland, Büste.
Staatstheater, Berlin.

1283. Immermanns Theater in Düsseldorf, Modell.
Historisches Museum der Stadt Düsseldorf.

1284. Carl Immermann (1796—1840), Bleistiftzeichnung, Porträt. Größe: 30×25 cm.

Als Düsseldorfer Landgerichtsrat hat Carl Immermann vom Herbst 1834 bis Ende März 1837 die Bühne der Rheinischen Kunstmetropole geleitet. Es war der Versuch eines Idealisten, eine Muster-

bühne zu schaffen, der schließlich an den Forderungen des theatralischen Alltags gescheitert ist.
Prof. Geffcken, München.

1285. Carl Immermann, Porträt, Oelbild.

1286. Theater in Düsseldorf unter Immermann, Modell zu Shakespeares „Was ihr wollt".
Dr. Nießen, Köln.

1287. Margarete Louise Schick, Sängerin, 1794 bis 1809 Mitglied des Berliner Hoftheaters; Büste.
Staatstheater, Berlin.

1288. Briefe Schillers über seinen Wallenstein, nebst Ifflands Antwort. *Staatstheater, Berlin.*

1289—1291. Drei Figurinen mit Korrekturen Friedrichs des Großen. *Staatstheater, Berlin.*

1292. Brief F. L. Schröders an Aug. W. Iffland (22. Juli 1805). *Staatstheater, Berlin.*

1293. Brief Caroline Jagemanns an Iffland (13. November 1802). *Staatstheater, Berlin.*

1294. Carl Johann Eckenberg, genannt „Der starke Mann", Hofkomödiant, 1717—1748, Kupferstich. *Staatstheater, Berlin.*

1295. Barberina Campanini, Tänzerin Friedrichs des Großen, 1744—1748, nach Pessne.
Staatstheater, Berlin.

1296. Carlo Concialini, Sopransänger (Kastrat) 1765—1796, nach Graff. *Staatstheater, Berlin.*

1297. Gertrud Mara, geb. Schmeling, die erste deutsche Sängerin Friedrichs des Großen, 1770 bis 1780. *Staatstheater, Berlin.*

1298. Carl Heinrich Graun, Komponist und Kapellmeister, 1735—1759. *Staatstheater, Berlin.*

1299. J. F. Reichardt, Komponist und Kapellmeister, 1775—1814, Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1300. Eine Glasvitrine mit Theaterschmuck.
Staatstheater, Berlin.

1301. A. W. Iffland als Pygmalion, gemalt von Graff, Oelgemälde. *Gemäldegalerie, Sanssouci.*

1302. August von Kotzebue, Bühnenschriftsteller, 1761—1819, nach Tischbein.
Staatstheater, Berlin.

1303. Bernhard Anselm Weber, Kapellmeister, 1792—1821, nach L. Wolf. *Staatstheater, Berlin.*

1304. Anna Milder-Hauptmann, Sängerin, 1816 bis 1831 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Büste.
Staatstheater, Berlin.

1305. Zwei Briefe Friederike Unzelmanns an Aug. Wilh. Iffland. *Staatstheater, Berlin.*

1306. Brief des Prinzen Wilhelm (später Kaiser Wilhelm I.) an Iffland über die Schillerschen Erben 1806. *Staatstheater, Berlin.*

1307. Konzessions-Urkunde für das Königstädtische Theater von Friedrich Wilhelm III. an Cerf. *Staatstheater, Berlin.*

1308. Brief von Pius Alexander Wolff über sein Schauspiel Preziosa, nebst Ifflands Antwort. *Staatstheater, Berlin.*

1309. Maestoso, Pas, komponiert von der Prinzessin Wilhelm, späteren Kaiserin Augusta, Bleistiftskizze. *Staatstheater, Berlin.*

1310. Brief Johann Friedrich Ferdinand Flecks, 1757—1801, an Professor Engel (31. Juli 1787). *Staatstheater Berlin.*

1311. Brief G. Meyerbeers an Aug. W. Iffland, 1812. *Staatstheater, Berlin.*

1312. Carl Theophil Döbbelin, Schauspieldirektor 1786—1789 (Chodowiecki). *Staatstheater, Berlin.*

1313. Caroline Döbbelin, Tochter Carl Theophils, 1786—1812, nach Tischbein. *Staatstheater, Berlin.*

1314. Joh. Friedr. Ferdinand Fleck, der erste Wallenstein-Darsteller Berlins, 1783—1801 Mitglied des Hoftheaters. *Staatstheater, Berlin.*

1315. Joh. Jakob Engel, Direktor des Nationaltheaters 1787—1794 (Chodowiecki). *Staatstheater, Berlin.*

1316. K. M. Ramler, Theaterleiter 1787—1796, nach Anton Graff. *Staatstheater, Berlin.*

1317. Friederike Unzelmann-Bethmann, 1788 bis 1815 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Oelgemälde. *Staatstheater, Berlin.*

1318. Auguste Crelinger-Stich, geb. Düring, Schauspielerin, Mitglied des Berliner Hoftheaters 1812—1863, Porträt, lith. v. C. Wildt. *Staatstheater, Berlin.*

1319. Ludwig Devrient (1784—1833). Originaltotenmaske. *Sammlung Max Ehrlich, Berlin.*

1320. Gasparo Spontini, Generalmusikdirektor, 1820—1842, Oelgemälde. *Staatstheater, Berlin.*

1321. Graf Karl von Brühl, Generalintendant 1815—1828, Stich. *Staatstheater, Berlin.*

1322. Caroline Bauer, Schauspielerin, 1825—1829 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Stich. *Staatstheater, Berlin.*

1323. Graf von Redern, Generalintendant 1828 bis 1842. Stich. *Staatstheater, Berlin.*

1324. Carl Seydelmann, Rollenbilder aus der Erinnerung gezeichnet, 1838—1843 Mitglied des Berliner Hoftheaters (vgl. Nr. 1158).
Staatstheater, Berlin.

1325. Pauline Lucca, Sängerin, 1861—1872 Mitglied des Berliner Opernhauses. Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1326. Aufzeichnungen Ifflands über seine Inszenierung der Bankett-Szene in Schillers Piccolomini. *Staatstheater, Berlin.*

1327. Zettel der Uraufführung des „Freischütz“, 18. Juni 1821 im Berliner Kgl. Schauspielhaus.
Staatstheater, Berlin.

1328. Zettel der Uraufführung von Otto Nicolais Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“, 9. März 1849 im Berliner Kgl. Opernhaus.
Staatstheater, Berlin.

1329. Zettel der Uraufführung von Wilhelm Kienzls Musikalischem Schauspiel „Der Evangelimann“, 4. Mai 1895 im Berliner Kgl. Opernhaus. *Staatstheater, Berlin.*

1330. Botho von Hülsen, Generalintendant 1851 bis 1886, Büste. *Staatstheater, Berlin.*

1331. Mathilde Mallinger, Sängerin, 1869—1882 Mitglied des Berliner Opernhauses; Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1332. Albert Niemann, Kostümbild als Buttlerscher Dragoner in der Festaufführung von „Wallensteins Lager“, 1909, letztes Auftreten; Phot.
Staatstheater, Berlin.

1333. Albert Niemann, Kammersänger, 1866 bis 1888 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Büste.
Staatstheater, Berlin.

1334. Adalbert Matkowsky als Coriolan, 1889 bis 1908 Mitglied des Berliner Hoftheaters; Oelgemälde. *Staatstheater Berlin.*

1335. Marie Seebach, Schauspielerin, geb. 1829, gest. 1897, Mitglied des Berliner Hoftheaters; Büste. *Staatstheater, Berlin.*

1336. Lilly Lehmann, Sängerin, 1870—1886 Mitglied des Berliner Opernhauses, Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1337. Theodor Döring, Schauspieler, 1845—1878 Mitglied des Berliner Hoftheaters.
Staatstheater, Berlin.

1338. Hermann Hendrichs als Struensee, gez. v. Bürde, 1840—1864 Mitglied des Berliner Hoftheaters. *Staatstheater, Berlin.*

1339. Fanny Elssler, Tänzerin, 1836—1849, nach Krüger. *Staatstheater, Berlin.*

1340. Louis Schneider, Schauspieler, 1820—1848 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1341. Zettel der Uraufführung von Zacharias Werners Schauspiel „Die Weihe der Kraft“, 11. Juni 1806 im Berliner Kgl. Schauspielhaus.
Staatstheater, Berlin.

1342. Zettel der Uraufführung von Emil Brachvogels Trauerspiel „Narciss“, 7. März 1855 im Berliner Kgl. Schauspielhaus.
Staatstheater, Berlin.

1343. Zettel der Uraufführung von E. v. Wildenbruchs Trauerspiel „Die Quitzows“, 9. November 1888 im Berliner Kgl. Schauspielhaus.
Staatstheater, Berlin.

1344. Zettel der Uraufführung von L. Angelys „Fest der Handwerker“, 4. Januar 1828 im Königstädtischen Theater zu Berlin.
Staatstheater, Berlin.

1345. Theodor von Küstner, Generalintendant 1842—1851. *Staatstheater, Berlin.*

1346. Heinrich Oberländer, Schauspieler, 1870 bis 1911 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Gipsplakette. *Staatstheater, Berlin.*

1347. Friedrich Beckmann (1803—1866), Mitglied des Königstädtischen Theaters in Berlin; 1846 bis 1866 gehörte er dem Wiener Burgtheater als Charakterkomiker an, Oelgemälde.
Staatstheater, Berlin.

1348. Anna Schramm, Schauspielerin, 1891—1913 Mitglied des Berliner Hoftheaters, Büste.
Staatstheater, Berlin.

1349. Theodor Döring (1803—1878); Lithographie. Als Nachfolger Carl Seydelmanns (vgl. Nr. 1158) wirkte Döring von 1845 bis an seinen Tod am Berliner Hoftheater. Seine darstellerische Bedeutung lag in der Charakterkomik von vorwiegend bürgerlichem Typus. *Staatstheater Berlin.*

1350. Friedrich Haase, Schauspieler, 1825—1911; Büste. *Staatstheater, Berlin.*

1351. Minona Frieb-Blumauer, Schauspielerin, (1816—1886). *Staatstheater, Berlin.*

1352. Paul Taglioni, Ballettmeister, 1850—1883; Büste. *Staatstheater, Berlin.*

1353. Graf Bolko von Hochberg, Generalintendant. 1886—1902; Kreidezeichnung.
Staatstheater, Berlin.

1354. Graf Georg von Hülsen-Haeseler, Generalintendant. 1903—1918; Kreidezeichnung.
Staatstheater, Berlin.

1355. Der Zuschauerraum des Berliner Opernhauses im Festschmuck. *Staatstheater, Berlin.*

1356. Kupferstich des Knobelsdorf'schen Opernhauses, Berlin. *Staatstheater, Berlin.*

1357. Arthur Vollmer, Schauspieler, 1874—1916 Mitglied des Berliner Hoftheaters; Bronzebüste. *Staatstheater, Berlin.*

1358. Staatsoper Berlin, Modell des Umbaus 1927. *Staatstheater Berlin.*

1359—1364. Handzeichnungen Herzog Georg II. von Meiningen zu verschiedenen Inszenierungen; Originale. *Landestheater Meiningen.*

1365. Max Grube als Philipp II. in Schillers „Don Carlos"; Oelbild. *Geheimrat Max Grube, Meiningen.*

1366. Fahrten der Meininger, 1874—1890; Landkarte. *Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg.*

1367. Originalkostüm der Meininger: Herzogin von Friedland. *Landestheater Meiningen.*

1368. Modell zu Shakespeares „Julius Cäsar". Curie des Pompejus, von Max Brückner-Coburg, 1876 für das Berliner Gastspiel der Meininger hergestellt. *Theatermuseum München.*

1369. Herzog Georg II. von Meiningen; Oelbild. *Landestheater Meiningen.*

1370. Originalkostüm der Meininger: Julius Cäsar. *Landestheater Meiningen.*

1371. Figurinen des Herzog Georg II. zu Maria in Schottland (Björnson), Karl VII. (Jungfrau v. Orleans), Trompeter. *Landestheater Meiningen.*

1372. Brief der Freifrau von Heldburg mit Zeichnung einer Fahne, datiert 22. Dezember 1887. *Landestheater Meiningen.*

1373. Aufzeichnungen des Herzogs über die Inszenierung des Schauspiels „Der Sonnwendhof", datiert 12. April 1877. *Landestheater Meiningen.*

1374. Zwei Figurinen Georgs II. von Meiningen: Der Hochzeiter und Rötelbachbauer aus „Der Sonnwendhof". *Landestheater Meiningen.*

1375. Amanda Lindner als Jungfrau von Orleans; Foto mit eigenhändiger Unterschrift, ganze Figur in Rüstung mit Fahne. Größe 60×28 cm. *Frau Dr. Amanda König-Lindner, Berlin.*

1376. Max Grube; Oelbild. *Geheimrat Max Grube, Meiningen.*

1377. Originalrüstung Amanda Lindners als Jungfrau von Orleans. *Staatstheater, Berlin.*

1378. Dresdener Hoftheater, Modell in Silber (1869 abgebrannt), Geschenk an Josef Tichatscheck. *Stadtmuseum Dresden.*

1379. Erlaß Hardenberg's vom 11. März 1820, daß die Zensur Sache der Polizei sei.
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1380. Verfügung des Ministers des Innern vom 9. Mai 1883, die sich auf Einhaltung der Kabinetts-Order vom 20. April 1844 bezieht (Verbot des Erscheinens der Hohenzollernfürsten auf der Bühne).
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1381. Minister des Innern von Puttkammer hebt unter dem 25. September 1848 die Theaterzensur auf.
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1382. Erlaß des Ministers des Innern vom 17. Dezember 1913: „Die Gefühle der Ausländer sollen im Theater nach Möglichkeit geschont werden.“
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1383. Erlaubnis vom 2. Dezember 1825 zur Aufführung von Holteis „Der alte Feldherr“.
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1384. Kabinetts-Order vom 1. Dezember 1890 über Sodom's Ende.
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1385. Direktor Lautenburg's Eingabe über die Aufführung von Ibsen's „Gespenster“ mit Zensurvermerk vom 30. November 1889.
Preußisches Ministerium des Innern, Berlin.

1386. Auguste Wilbrandt-Baudius; Oelbild (Kopie nach Lenbach), Porträt.
Prof. Dr. Robert Wilbrandt, Tübingen.

1387. Adolf Wilbrandt; Oelbild, (Kopie nach Lenbach), Porträt.
Prof. Dr. Robert Wilbrandt, Tübingen.

1388. Josefine Wessely (1860—1887), Mitglied des Burgtheaters 1879—1887. *Burgtheater Wien.*

1389. Marie Seebach; Oelbild von Kaulbach, als Gretchen (vgl. Nr. 1335).
Kur. d. Marie Seebach-Stiftung, Weimar.

1390. Das Innere der Wiener Hofoper; Holzschnitt von Straßberger. Größe 38×51 cm.
Nationalbibliothek Wien.

1391. Karl La Roche (1796—1884), Mitglied des Burgtheaters 1835—1884; Oelbild.
Burgtheater Wien.

1392. Heinrich Anschütz als Wallenstein (1785 bis 1865), Mitglied des Burgtheaters 1821—1865; Oelbild (vgl. Nr. 1159). *Burgtheater Wien.*

1393. Josef Lewinsky als Franz Moor (1835 bis 1907), Mitglied des Burgtheaters 1858—1907; Oelbild. *Burgtheater Wien.*

1394—1399. Burgtheater, Wien. Zwei Modelle Julius Cäsar, Modell Wilhelm Tell, Modell Jungfrau von Orleans, Modell Der Verschwender, Feerie, Modell Der Kaufmann von Venedig.
Nationalbibliothek Wien.

1400. Josef Lange (1751—1831), 1770—1810 Mitglied des Burgtheaters, als Tellheim.
Burgtheater Wien.

1401. Josef Wagner (1818—1870) als Karl Moor, Mitglied des Burgtheaters 1850—1870; Oelbild.
Burgtheater Wien.

1402. Karl Lebrecht Fichtner (1805—1873), Mitglied des Burgtheaters 1824—1865; Oelbild.
Burgtheater Wien.

1403, 1404. Christine Enghaus, Lithographie von Ritzerow 1839; Lithographie von Kriehuber 1855.
Sammlung Hofrat Husmann, Oldenburg.

1405, 1406. Zwei plastische Figurinen: Sophie Schröder als Medea, Clara Ziegler als Medea.
Theatermuseum München.

1407. Fries: Figurinenblatt zu Ferdinand Cortes Oper von Spontini. *Theatermuseum München.*

1408—1411. Münchner Operndekorationen von Simon Quaglio, um 1845.
Theatermuseum München.

1412. Adolf Sonnenthal als Wallenstein; Bronzestatuette von Hans Dietrich.
Sammlung Felix Engel, Wien.

1413. Modell der ersten Shakespearebühne in München. Sie wurde im Jahre 1889 unter dem Generalintendanten von Perfall von Karl Lautenschläger und Jocza Savits im Nationaltheater eingerichtet. Architektonisch aufgebaute Vorderbühne mit wechselnden Bildern auf der Hinterbühne. Eröffnung am 1. Juni 1889 mit König Lear.
Theatermuseum München.

1414. Modell der zweiten Münchner Shakespearebühne. Die zweite Münchner Shakespearebühne wurde im Jahre 1908 von Eugen Kilian und Julius Klein im Nationaltheater eingerichtet. Aufführungen: 1908: „Antonius und Kleopatra“. „Maß für Maß“; 1909: „Coriolan“, „Julius Cäsar“, „Der Widerspenstigen Zähmung“; 1910: „Hamlet“. „Timon von Athen“; 1911: „Wie es Euch gefällt“; 1914: „Ein Wintermärchen“, „Viel Lärm um nichts“. *Theatermuseum München.*

1415. Wilhelm Schneider (1837—1905), Mitglied des Münchner Hoftheaters 1878—1903, als König Lear; Oelbild. *Nationaltheater München.*

1416. August Kindermann (1817—1891), Mitglied des Münchner Hoftheaters 1840—1881; Oelbild.
Nationaltheater München.

1417. Franz Lachner (1803—1890), Leiter der Münchner Hofoper 1836—1868; Oelbild.
Nationaltheater München.

1418. Clara Ziegler als Medea (1844—1909), Mitglied des Münchner Hoftheaters 1868—1874; Oelbild. *Nationaltheater München.*

1419. Franz Dingelstedt (1814—1881). Intendant des Münchner Hoftheaters 1851—1857, des Weimarer Hoftheaters 1857—1867, der Wiener Kaiserlichen Theater 1870—1880; Oelbild.
Nationaltheater München.

1420. München, Shakespeare-Bühne Carl Lautenschlägers; Tuschzeichnung, Bühnenansicht und Grundrisse mit Brief Lautenschlägers an Clara Ziegler, datiert 9. August 1889; Größe: 61×71 cm. „In der Praxis habe ich erkannt bei König Lear (1. Juni 1889), daß die neue Bühne doch nicht ausreicht, voll und ganz die Illusion des Zuschauers betreffs der Oertlichkeit zu befriedigen, — wenigstens ging es mir so. Ich habe deshalb für die im nächsten Monat folgenden König Heinriche eine Ergänzung geschaffen ...“ — Das Proscenium der Bühne ist in flachem Halbbogen weit in den Orchesterraum hineingebaut; diese Vorbühne bleibt unverändert; drei Stufen führen zur Mittelbühne. *Theatermuseum München.*

1421. Eugen Quaglio. Strasse, Dekoration für „Don Juan“ (1900). Größe: 20×28 cm.
Theatermuseum München.

1422, 1423. Simon Quaglio. Dekorationen zur Antigone (1850). Größe: 33 1/2×29 cm.
Theatermuseum München.

1424, 1425. Zwei Szenenentwürfe zu Julius Cäsar (Meininger 1881): (Zimmer Portias), Größe: 25×17 cm. (Verschwörung bei Brutus), Größe: 25×17 cm.
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

1426, 1427. Friedrich Haase, Zwei Kostüme (König Philipp in Don Carlos und Präsident in Kabale und Liebe). *Landestheater Altenburg.*

1428. Friedrich Haase (1825—1911); Oelbild.
Lessingmuseum, Berlin.

1429. Emil Devrient (1805—1872), als Marquis Posa; Oelbild. *Schauspielhaus Dresden.*

1430. Dr. Otto Devrient (1838—1894), Oelbild.
Paul Rückert, Neusess bei Coburg.

1431. Gastspielfahrten Emil Devrients, Landkarte (1836—1868).
Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg.

1432—1434. Drei plastische Figurinen „König Lear“ (David Garrick, Ludwig Devrient, Ernst Possart). *Theatermuseum München.*

1434a u. b. Zwei plastische Figurinen „Maria Stuart“: Caroline Bethmann-Unzelmann (1760 bis 1815); Lilla von Bulyowsky (1834—1889).
Theatermuseum, München.

1435. Gesamtgastspiel in München, 1854, zwei Theaterzettel: Braut von Messina, Größe: 43 mal 34 cm, Nathan der Weise, Größe: 43×34 cm.
Theatermuseum München.

1436. Heinrich Anschütz; Lithographie von Kriehuber 1855, Zivilbild. Größe: 54×42 cm.
Nationalbibliothek, Wien.

1437. Julie Rettich; Lithographie von Kriehuber 1855, Zivilbild. Größe: 54×42 cm.
Nationalbibliothek Wien.

1438. Modell der Bühne Otto Devrients für die Gretchenszenen der Weimarer Faustaufführung im Jahre 1876: „Goethes Faust als Mysterium in zwei Tagewerken, zur Säkkularfeier von Goethes Ankunft in Weimar“. Otto Devrient will „das feststehende Gerüst der mittelalterlichen, dreiteiligen Bühne verwenden,“ auf kurzer Vorbühne das erste Emporium, die „Brücke“ genannt, darin das sogen. „Loch“ mit darunter befindlicher Versenkung, darüber und perspektivisch nach hinten anwachsend die dritte Bühne, „Zinne“ geheißen. *Theatermuseum München.*

1439—1442. Vier farbige Skizzen zu Faust I, in der Bearbeitung von Otto Devrient vom Hoftheatermaler Karl Fischer (Hexenküche, Studierzimmer, Osterspaziergang, Walpurgisnacht). Größe: 36×28 cm.
Hoftheatermaler Karl Fischer, Weimar.

1443, 1444. Zwei Szenenbilder zu Otto Devrients Fausteinrichtung. Größe: 29×18 cm.
Frau Prof. Dr. Hans Devrient, Weimar.

1445, 1446. Zwei Szenenbilder zu Otto Devrients Fausteinrichtung. Größe: 33½×23½ cm.
Leipziger Illustrierte Zeitung.

1447. Bühnenplan für Faust I in der Devrientschen Bearbeitung. Größe: 34×41 cm.
Hoftheatermaler Karl Fischer, Weimar.

1448. Staatstheater Wiesbaden; Zuschauerraum, Modell. *Staatstheater Wiesbaden.*

1449. Ernst Possart als Julius Caesar; Abguß einer Bronzestatuette von Wadere.
Prof. Wadere, München.

1450. Franz Dingelstedt (1814—1881); (1851 bis 1857 Intendant des Münchener Hoftheaters, 1857 bis 1867 Intendant des Weimarer Hoftheaters, seit 1870 Direktor der Wiener Hofoper, dann des Burgtheaters; unter seiner Leitung Gesamtgastspiel München 1854, Zyklus der Shakespeareschen Königsdramen Weimar 1864, Shakespearezyklus

Wien 1875). Brief an Bogumil Dawison (1818 bis 1872), vom 10. Juni 1854, der damals dem Dresdner Hoftheater angehörte.

Landesbibliothek Dresden.

1451. Franz Grillparzer (1791—1872): Eigenhändiges Gutachten des österreichischen Staats- und Konferenzministers Baron Stifft über König Ottokars Glück und Ende; datiert Wien, 28. März 1824. Das Gutachten knüpft an jenes der Polizeihofstelle an, die das Stück weder zur Aufführung, noch zur Herausgabe geeignet fand. Stifft ist der gegenteiligen Meinung und rechnet das Stück zu den „herrlichsten Aufstellungen, die auf die Bühne gebracht werden können". Stiffts Meinung drang durch: das Stück wurde im Februar 1825 aufgeführt. *Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.*

1452. Bogumil Dawison (1818—1872): Handschriftliches Tagebuch aus dem Anfange seiner Laufbahn, 1837—1845; aufgeschlagen Seite 57b und 58a: Eintragung vom 19. Februar 1839 über Dawisons Absicht, an das polnische Theater nach Warschau zu gehen. *Landesbibliothek Dresden.*

1453. Sophie Schröder (1781—1868). Brief, eigenhändig, datiert Hamburg, den 12. April 1813. Gastrollen in Berlin betreffend.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

1454. Charlotte Wolter. Eigenhändig geschriebenes Gesuch der berühmten Tragödin um Erhöhung ihrer Bezüge (Wien, 29. Juni 1871). Auch Charlotte Wolter wurde 1862 ähnlich wie ihr Altersgenosse Sonnenthal aus Norddeutschland, aus Hamburg, an das Wiener Hofburgtheater berufen. In dem vorliegenden Gesuche nennt sie sich selbst ein „Talent, welches nicht zu den alltäglichen gehört".

Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

1455. Adolf Sonnenthal: Eigenhändiges Gutachten über die Inszenierung von Lessings Miss Sara Sampson am Wiener Hofburgtheater (4. März 1870). Sonnenthal, den Heinrich Laube 1856 in Königsberg entdeckte und nach Wien heimholte, wurde unter dessen Leitung einer der bedeutendsten deutschen Bühnenkünstler, der auch als Regisseur und artistischer Leiter des Hofburgtheaters tätig war. Hier äußert er sich sehr temperamentvoll über Lessings Trauerspiel und die ihm zugedachte Rolle des Mellefont.

Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

1456. Cosima Wagner (geb. 1837): Eigenhändiges Schreiben über die Inszenierung des Tannhäuser in Bayreuth (6. Oktober 1890). Sie erkundigt sich hier nach der schon von Hans Richter getroffenen Einrichtung der Wiener Tannhäuser-Aufführungen, die mit denen von Dresden und Paris die einzig authentischen seien.

Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

1457. Richard Wagner: Bericht des Polizeidirektors von Venedig über Verhalten und Lebensweise des politischen Flüchtlings Richard Wagner (20. Dezember 1858). Als Wagner, der seit 1849 im Exil in der Schweiz lebte, im August 1858 unvermutet in dem damals noch österreichischen Venedig auftauchte, nahm die Staatspolizei in Wien sogleich scharf gegen „dieses politisch schwer kompromittierte Individuum“ Stellung. Indes die venezianischen Lokalbehörden verhielten sich Wagner gegenüber sehr rücksichtsvoll, so daß dieser den zweiten Akt des Tristan ungestört vollenden konnte.
Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

1458. Zettel der Uraufführung von Goethes „Faust I“ im Hoftheater zu Braunschweig am 19. Januar 1829. *Landestheater Braunschweig.*

1459. Karl Immermann, „Trauerspiele“, Hamm 1822. *Stadtbibliothek Magdeburg.*

1460. Karl Immermann, „Alexis“, Düsseldorf 1822. *Stadtbibliothek Magdeburg.*

1461. Karl Immermann, „Merlin“, Düsseldorf 1832. *Stadtbibliothek Magdeburg.*

1462. Karl Immermann, „Ein ganz frisch Trauerspiel von Pater Brey“, Münster 1823.
Stadtbibliothek Magdeburg.

1463. Karl Immermann, „Tristan und Isolde“, Düsseldorf 1841. *Stadtbibliothek Magdeburg.*

1464. Karl Immermann, Brief an den Buchhändler Weber in Bonn, datiert Magdeburg, 6. April 1825. *Stadtbibliothek Magdeburg.*

Richard=Wagner=Saal

Bearbeitet: Dr. Heinrich Kreisel, München

Der Richard-Wagner-Saal stellt im Kern den Theatersaal des König-Ludwig-II.-Museums in Herrenchiemsee dar. Die Initiative, den Saal nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, 1927 in Herrenchiemsee zu eröffnen, sondern als Ganzes einschließlich des Museumsmobiliars (Schränke, Sockel usw.) der Deutschen Theaterausstellung anzugliedern, ist dem Präsidenten der Verw. d. ehem. Krongutes in Bayern, Heinrich Ritter von Hoeglauer, zu verdanken. Dieser hat auch den urkundlichen Teil des ausgestellten Materials ausgesucht. Kronprinz Rupprecht von Bayern erteilte die Genehmigung zur Ausstellung der Partitur und der Originalbriefe Ludwigs II. und Richard Wagners aus den Beständen des Wittelsbacher Ausgleichsfonds. — Die Aufstellung und Einrichtung des Saales leitete der Direktor der Museen und Kunstsammlungen des ehem. Krongutes in Bayern, Prof. Dr. Friedrich H. Hofmann.

Der Richard-Wagner-Saal vermittelt einen Ueberblick über das Schaffen Richard Wagners von der Berufung durch den König Ludwig II. von Bayern 1864 bis zur Gründung des Bayreuther Festspielunternehmens 1876. — Die Höhepunkte dieser Schaffensepoche sind die Münchener Uraufführungen von Tristan und Meistersinger. Ein möglichst reichhaltiges und vielseitiges Material zu beiden Geschehnissen zu vereinen war daher eine Hauptaufgabe bei Aufstellung des Saales. Daneben wurde besonders Wert auf die beiden leider nicht zur Ausführung gelangten Münchener Theaterprojekte Gottfried Sempers gelegt. Das große Festspielhausprojekt wurde in einem Modell nach den Originalplänen einschl. Umgelände re-

konstruiert; das seit Jahrzehnten verschollene Modell zum provisorischen Theater im Glaspalast, 1926 wieder aufgefunden, kann so nunmehr zum ersten Male der Oeffentlichkeit gezeigt werden.

1801. Franz von Lenbach: Bildnis König Ludwigs II. von Bayern als Großmeister des Hubertusritterordens. Kniestück in Oel. H. 1,77, Br. 1,41 m mit Rahmen.
Stadt München, abgetreten als ständige Leihgabe an die Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum in Herrenchiemsee.

1802. Franz von Lenbach: Bildnis Richard Wagners. Brustbild in Oel. H. 0,80, Br. 0,71 m mit Rahmen.
Frau Eugenie Knorr, Verlegerswitwe, München.

1803. Franz von Lenbach: Bildnis Richard Wagners. Brustbild in Oel. Oval in viereckigem Rahmen. H. 1,10, Br. 0,85 m mit Rahmen.
Städt. Lenbachgalerie, München.

1804. Bildnis Richard Wagners. Kniestück. Kolorierte Photographie mit eigenhändiger Widmung Wagners an Ludwig II. „So giebst nun Du die Kraft mir, Dir zu danken, Durch königlichen Glauben ohne Wanken. Richard Wagner.“
Oval. H. 0,86 m mit Rahmen.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1805. Richard Kißling: Büste Gottfried Sempers. Abguß in Gips nach der Originalbüste in der Eidgenössischen Technischen Hochschule zu Zürich. H. 0,84.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1806. Lorenz Gedon: Büste Richard Wagners. Bronze. H. 0,48.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1807. Gustav Kietz 1873. Büste Richard Wagners. Gips. H. 0,59.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1808. C. Zumbusch: Büste König Ludwigs II. von Bayern. Abguß in Gips nach der Originalbüste im Garten des Hauses Wahnfried zu Bayreuth, die Ludwig II. Richard Wagner für sein neues Heim in Bayreuth schenkte. H. 1,05.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1809. Franz von Lenbach: Bildnis Hans von Bülows. Kniestück in Tempera. H. 1,12, Br. 0,88 m mit Rahmen. *Bayer. Staatstheater.*

1810. Franz von Lenbach 1899: Bildnis des Generalintendanten Karl Frh. von Perfall (1867 bis 1893). Kniestück in Oel. H. 1,40, Br. 1,05 m mit Rahmen. *Bayer. Staatstheater.*

1811. Bildnis des Kammersängers Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan der Uraufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde" am Münchener Hoftheater. Aquarell. H. 1,02, Br. 0,65 m mit Rahmen. *Bayer. Staatstheater.*

1812. Bildnis der Frau Kammersänger Malwine Schnorr von Carolsfeld als Isolde der Uraufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde" am Münchener Hoftheater. H. 1,02, Br. 0,65 m mit Rahmen. *Bayer. Staatstheater.*

1813. H. Buschbeck: Bildnis des Kammersängers Heinrich Vogl als Tristan. Kniestück in Oel. H. 1,43, Br. 1,04 m mit Rahmen.
Bayer. Staatstheater.

1814. Josef Weiser 1890: Bildnis der Frau Kammersänger Therese Vogl als Isolde. Kniestück in Oel. H. 1,43, Br. 1,04 m mit Rahmen.
Bayer. Staatstheater.

1815. Albert von Keller: Bildnis der Kammersängerin Mathilde Mallinger als Elsa von Brabant. Kniestück in Oel. H. 1,25, Br. 0,81 m mit Rahmen. *Bayer. Staatstheater.*

1816. Angelo Jank: Bildnis des Theatermalers Christian Jank (1868—1888 am Münchener Hoftheater). Brustbild in Oel. H. 1,12, Br. 0,88 m mit Rahmen. *Bayer. Staatstheater.*

1817. Ludwig Genée: Ansicht des Parkes des Wagner'schen Wohnhauses in München mit dem Gartenpavillon, in dem Wagner bei seinem Münchener Aufenthalt komponiert hat. Aquarell. H. 0,265, Br. 0,325 m mit Rahmen.
Frau Eugenie Knorr, Verlegerswitwe, München.

1818. Gottfried Semper: Modell des projektierten großen Festspielhauses in München. Rekonstruktion nach den Originalplänen G. Sempers von Dipl.-Ing. H. Dürr, Architekt, 1927. Festspielhaus mit Umgelände, Auffahrtsstraße und Isarbrücke. Birnbaumholz. L. 3,47, Br. 2,20, H. 0,72 Meter.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1819. Gottfried Semper: Modell eines projektierten provisorischen Theaters für Bühnenaufführungen vornehmlich Richard Wagners im Glaspalast zu München. Bisher verschollenes und 1926 wiedergefundenes Originalmodell von der Hand G. Sempers. Holz mit Papier verkleidet. L. 1,65, Br. 1,10, H. 0,50 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1820. Angelo Quaglio und Christian Jank: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ mit Figurinen. 1. Akt. Inneres der Katharinenkirche zu Nürnberg. Ausgeführt für die Uraufführung im Münchener Hoftheater am 21. Juni 1868. H. 0,68, Br. 0,48, T. 0,625 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1821. Angelo Quaglio und Christian Jank: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ mit Figurinen. 3. Akt. Wiesenplan an der Pegnitz. Ausgeführt für die Uraufführung im Münchener Hoftheater am 21. Juni 1868. H. 0,48, Br. 0,585, T. 0,68 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1822. Angelo Quaglio 1865. Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“ mit Figurinen. 1. Akt. Zeltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Segelschiffes. Angefertigt für die Uraufführung im Münchener Hoftheater am 10. Juni 1865. H. 0,48, Br. 0,435, T. 0,58 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1823. Chr. Jank: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“. 2. Akt. Garten vor dem Gemach Isoldens. Angefertigt für die Uraufführung im Münchener Hoftheater am 10. Juni 1865. H. 0,48, Br. 0,455, T. 0,59 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1824. Angelo Quaglio 1865: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“ mit Figurinen. 3. Akt. Schloßhof der Burg Kareol. Ausblick auf das Meer. Angefertigt für die Uraufführung im Münchener Hoftheater am 10. Juni 1865. H. 0,48, Br. 0,425, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1825. Heinrich Döll 1865: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Lohengrin“ mit Figurinen. 1. Akt. Au am Ufer der Schelde. Angefertigt unter Ludwig II. für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,52, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1826. Angelo Quaglio 1865: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Lohengrin“ mit Figurinen. Burghof in Antwerpen. Angefertigt für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,46, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1827. Angelo Quaglio 1865: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Lohengrin“ mit Figurinen. 3. Akt. 1. Szene. Brautgemach. Angefertigt für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,465, T. 0,37 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1828. Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Lohengrin“ mit Figurinen. 4. Akt. Au am Ufer der Schelde. Angefertigt unter Ludwig II. für eine Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,61, T. 0,57 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1829. H. Döll 1867: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ mit Figurinen. 1. Akt. 1. Szene. Venusberg. Angefertigt für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,48, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1830. H. Döll 1866: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ mit Figurinen. 1. Akt. 1. Szene. Venusberg. Angefertigt für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,485, T. 0,535 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1831. H. Döll: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ mit Figurinen. 1. Akt. Waldgegend. Im Hintergrund die Wartburg (Frühlingsstimmung). Angefertigt unter Ludwig II. für eine Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,595, T. 0,465 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1832. Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ mit Figurinen. 2. Akt. Sängerhalle auf der Wartburg. Ausgeführt für eine Aufführung im Münchener Hoftheater unter König Ludwig II. H. 0,48, Br. 0,425, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1833. Heinrich Döll 1867: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ mit Figurinen. 3. Akt. Waldgegend. Im Hintergrund die Wartburg. (Herbststimmung). Ausgeführt für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48 Br. 0,59, T. 0,67 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1834. H. Döll: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Der fliegende Holländer“ mit Figurinen. 1. Akt. Steiles Felsufer; Aussicht auf das

Meer. Angefertigt für eine Aufführung im Münchener Hoftheater unter König Ludwig II. H. 0,48, Br. 0,585, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1835. Angelo Quaglio 1865: Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Der fliegende Holländer". 2. Akt. Norwegische Schifferstube (großes Zimmer im Hause Dalands). Ausgeführt für die Aufführung im Münchener Hoftheater. H. 0,48, Br. 0,46, T. 0,31 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1836. Heinrich Döll. Bühnenmodell zu Richard Wagners Oper „Der fliegende Holländer" mit Figurinen. 3 Akt. Seebucht mit felsigem Gestade. Ausgeführt für eine Aufführung im Münchener Hoftheater unter König Ludwig II. H. 0,485, Br. 0,60, T. 0,585 m.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1837. Christian Jank 1879: Bühnendekorationsentwurf zu Richard Wagners Oper „Parzifal" zu einer projektierten Münchener Aufführung. 1. Akt. Gralshalle. Aquarell. H. 1,17, Br. 1,44, Meter mit Rahmen.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1838. Christian Jank 1879: Bühnendekorationsentwurf zu Richard Wagners Oper „Parzifal", zu einer projektierten Münchener Aufführung. 3. Akt. (Gralshalle). Aquarell. H. 1,17, Br. 1,44 m mit Rahmen.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1839. Georg Dehn: Bühnendekorationsentwurf zu Richard Wagners Oper „Lohengrin", zu einer Münchener Aufführung zur Zeit Ludwig II. 3. Akt. Brautgemach. Aquarell. H. 0,85, Br. 1,15 m mit Rahmen.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1840. Angelo Quaglio. Bühnendekorationsentwurf zu Richard Wagners Oper „Rienzi", zur Münchener Aufführung von 1881. 5. Akt. 1. Szene. (Großer Saal im Kapitol.) Aquarell. H. 0,85, Br. 1,15 m mit Rahmen.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1841. Christian Jank: Bühnendekorationsentwurf zu Richard Wagners Oper „Götterdämmerung". 1. Akt. (Halle der Gibichungen). Angefertigt für die Münchener Aufführung vom 15. September 1878. Oel. H. 0,81, Br. 1,06 m mit Rahmen.
Konzertsänger Erwin Jank, München.

1842. Christian Jank: 26 Kartons mit Detailentwürfen zum Bühnenbild und mit Modellkulissen zu einer Marquette des 1. Aktes 2. Szene von Richard Wagners „Rheingold“. Angefertigt für die Uraufführung in München am 22. September 1869. Aufgelegt „Provisorische Idee“ zum 4. Bild und eine Oelskizze der Hintergrundkulisse. Getuschte Zeichnungen und 1 Oelskizze. H. bis 0,48, Br. 0,65 m ohne Rahmen.

Konzertsänger Erwin Jank, München.

1843. Christian Jank: 11 Kartons mit Entwurfsskizzen und Kulissenschnitten zu einem Bühnenmodell des 1. Aktes von Richard Wagners Oper „Walküre“. Ausgeführt für die Münchener Uraufführung am 26. Juni 1870. Aufgelegt sind 4 Skizzen der 1. Idee zum Bild des 1. Aktes und 1 Kulissenschnitt (für Maquette). Bleistift, Feder, Sepia.

Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1844. Christian Jank: 11 Kartons mit Entwurfsskizzen und Kulissenschnitten zu einem Bühnenmodell von Richard Wagners Oper „Götterdämmerung“. Aufgelegt ist ein Karton mit Schnitten zur Maquette des 1. Aktes (Gibichungenhalle). Ausgeführt für eine projektierte Aufführung im Münchener Hoftheater unter König Ludwig II. Sepia.

Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1845. Christian Jank: Karton mit einem Entwurf zum Bühnenbild des 2. Aktes (Wartburgsaal) von Richard Wagners Oper „Tannhäuser“. Ausgeführt für eine Münchener Aufführung unter König Ludwig II. von Bayern. Aquarell auf Pauspapier.

Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1846. Christian Jank 1871: 14 Kartons mit Entwürfen und Kulissenschnitten zu Richard Wagners Oper „Rienzi“. Aufgelegt sind 2 Kartons mit Skizzen und Modellteilen zum 1. und 3. Akt. Ausgeführt für eine Aufführung im Münchener Hoftheater. Bleistift, Feder, Sepia und lavierte Federzeichnungen.

Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1847. Christian Jank 1878: 4 Kartons mit Entwürfen und Kulissenschnitten zu Richard Wagners Oper „Siegfried“. Ausgestellt ist der Entwurf einer Verwandlung in Tempera. Ausgeführt für eine projektierte Aufführung am Münchener Hoftheater unter König Ludwig II. von Bayern. Bleistift, getuschte Federzeichnungen und Tempera.

Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1848. Simon Quaglio. Entwurf zum Bühnenbild der Erstaufführung von Richard Wagners Oper „Lohengrin“ (2. Akt) am Münchener Hoftheater am 28. Februar 1858. Getuschte Federzeichnung.
Theatermuseum München.

1849. M. Echter 1867: 6 Szenenbilder zu Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“. Angefertigt für König Ludwig II. von Bayern. Bleistift mit Sepia, weiß gehöht. Ausgestellt sind zwei Szenen aus dem 1. Akt (Schiffsverdeck), eine Szene aus dem 2. Akt (Tristan und Isolde im Park vor Isoldens Gemach) und eine Szene aus dem 3. Akt (Isoldens Klage). H. 0,48, Br. 0,64 m mit Passepartout ohne Rahmen.
Theatermuseum München, abgetreten als ständige Leihgabe an das König-Ludwig-II.-Museum in Herrenchiemsee.

1850. Franz Seitz: 20 Blatt Figurinen zur Uraufführung von Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ im Münchener Hoftheater am 21. Juni 1868. Aquarelle. Aufgelegt sind die Figurinen zu „Eva“ (1. Anzug), „Magdalena“ (2. Anzug), und zu „Beckmesser (1. Anzug).
Bayer. Staatstheater.

1851. Franz Seitz: 8 Blatt Figurinen zur Uraufführung von Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“ im Münchener Hoftheater am 10. Juni 1865. Mit handschriftlichen Bemerkungen Richard Wagners. Aquarelle. Aufgelegt sind die Figurinen zu Isolde, Brangäne und Marcke.
Theatermuseum München.

1852. Richard Wagner. Originalpartitur zur Oper „Siegfried“. 3. Akt. Orchesterentwurf. Mit Widmung und Gedicht Richard Wagners an König Ludwig II. vom 25. August 1865 zum 25. Geburtstag des Königs.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

1853. Erster Brief Richard Wagners an König Ludwig II. vom 3. Mai 1864 aus Stuttgart: „Diese Thränen himmlischer Rührung . . . .“.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

1854. Brief Richard Wagners an König Ludwig II. aus Luzern vom 11. Januar 1867: „. . . . trat ich in Ihre Jugend ein, um Ihrem Sehnen den Stempel meines Ideales aufzudrücken . . . .“.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

1855. Brief Richard Wagners an König Ludwig II. aus Triebschen vom 4. Dezember 1867: „ . . . Vor allen Dingen blieb ohne Sie mein Niebelungenring unvollendet . . .“. *Wittelsbacher Ausgleichsfonds.*

1856. Begleitschreiben Richard Wagners zur Ueberreichung des Klavierauszuges der „Götterdämmerung“ an König Ludwig II. vom 4. Mai 1875 aus Bayreuth.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1857. Brief König Ludwigs II. an Richard Wagner vom 5. September 1865. „. . . für den übersandten Entwurf zum Parzifal aus tiefster Seele zu danken“.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds, abgetreten als ständige Leihgabe an das König-Ludwig-II.-Museum in Herrenchiemsee.

1858. Brief König Ludwigs II. an Richard Wagner vom 8. Dezember 1865. „Worte können den Schmerz nicht schildern“.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds, abgetreten als ständige Leihgabe an das König-Ludwig-II.-Museum in Herrenchiemsee.

1859. Brief König Ludwigs II. an Richard Wagner vom 15. Mai 1865. „Wonnevoller Tag! — Tristan.“
Wittelsbacher Ausgleichsfonds, abgetreten als ständige Leihgabe an das König-Ludwig-II.-Museum in Herrenchiemsee.

1860. Brief König Ludwigs II. an Richard Wagner vom 5. Mai 1864. „Seien Sie überzeugt, ich will alles tun . . .“
Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

1861. Schriftliche Anweisung im Auftrage König Ludwigs II. an den Kabinettchef vom 13. Februar 1884, der Witwe Richard Wagners am einjährigen Todestage des Meisters das schmerzliche Gedenken des Königs zu übermitteln.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1862. Beileidsschreiben König Ludwigs II. an Frau Cosima Wagner-Liszt anläßlich des Todes Richard Wagners vom 16. Februar 1883.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds.

1863. Tasche für Briefe Richard Wagners aus dem Besitze König Ludwigs II. von Bayern. Blauer Samt mit Silberstickerei.
Wittelsbacher Ausgleichsfonds, abgetreten als ständige Leihgabe an das König-Ludwig-II.-Museum in Herrenchiemsee.

1864. Vertrag zwischen der Hoftheaterintendanz in München und König Ludwig II. einerseits und Richard Wagner anderseits vom 31. März 1878 zur Rettung des Bayreuther Festspielunternehmens.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1865. Akt über die Protektoratsübernahme des Bayreuther Festspielunternehmens durch König Ludwig II. von Bayern vom 7. Februar 1881.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1866. Brief König Ludwigs II. an Gottfried Semper vom 6. November 1865 (Faksimile).
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1867. Brief Gottfried Sempers an Richard Wagner vom 17. Dezember 1864 betreffend das Münchener Festspielhaus.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1868. Brief Gottfried Sempers an den Kabinettschef von Pfistermeister vom 20. Oktober 1865 betr. das Münchener Festspielhaus.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1869. Gottfried Semper: Photographie nach einer Porträt-Lithographie von Franz Hanfstängl 1840.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1870. Bildnis Hans von Bülows. Phot. von Fr. Hanfstängl.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1871. Photographien von Darstellern der Münchener Uraufführung von Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde". 2 Bildnisse von Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld als Tristan und Isolde, Aufnahme von Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan, Louis Zottmayr (Darsteller des Marke), Fräulein Deinet als Brangäne.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1872. Photographien von Darstellern der Münchener Uraufführung von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg". Betz (Hans Sachs); Schlosser (David); Mallinger (Evchen, hier als Elsa von Brabant).
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1873. Bildnis von Heinrich und Therese Vogl als Siegfried und Brünhilde in der Münchener Ringaufführung unter König Ludwig II. (Phot.).
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1874. Theaterzettel zur Erstaufführung von Richard Wagners Oper „Lohengrin" am 28. August 1850 im Hoftheater zu Weimar.
Richard-Wagner-Museum, Eisenach.

1875. Theaterzettel zur Uraufführung von Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde" am 10. Juni 1865 in München.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1876. Theaterzettel zur Uraufführung von Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ am 21. Juni 1868 in München.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1877. Theaterzettel zur Uraufführung von Richard Wagners Oper „Rheingold“ am 22. September 1869 in München.
Richard-Wagner-Museum, Eisenach.

1878. Theaterzettel zur Erstaufführung von Richard Wagners Oper „Siegfried“ am 10. Juni 1878 in München.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1879. Theaterzettel zur Erstaufführung von Richard Wagners Oper „Die Feen“ am 29. Juni 1888 in München.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1880. Josef Resch: Wagner in der Königsloge des Münchener Hoftheaters bei der Uraufführung der Meistersinger am 21. Juni 1868, Karikatur. Get. Federzeichnung.
Höhe 0,295 m. Breite 0,215 m., ohne Rahmen.
Städt. Lenbachgalerie, München.

1881. Josef Resch: „Tristan und Isolde, IV. Aufführung, oder Hände gut, alles gut (?)“ Karikatur. Get. Federzeichnung.
Höhe 0,17 m. Breite 0,235 m.
Städt. Lenbachgalerie, München.

1882. Josef Resch: Richard Wagner und Franz Lachner. Karikatur 1865. Bleistiftzeichnung.
Höhe 0,255 m. Breite 0,185 m ohne Rahmen.
Städt. Lenbachgalerie, München.

1883. Zeitschrift „Münchener Punsch“. Jahrgänge 1864 bis 1871, mit zahlreichen Karikaturen Wagners und Pamphleten auf Wagner und die Wagnersche Dichtung. Aufgelegt sind die Bände 1865, 1866 und 1867.
Bayer. Krongutsverwaltung, König-Ludwig-II.-Museum, Herrenchiemsee.

1884. Gustav Gaul 1863. Richard Wagner als Dirigent. Karikatur. (Repr.)
Prof. Fritz Lange, Wien.

1885. Kostüm des Evchens (erster Anzug) der Münchener Uraufführung von Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“.
Bayer. Staatstheater, München.

1886. Kostüm der Magdalena (2. Anzug) der Münchener Uraufführung von Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“.
Bayer. Staatstheater, München.

1887. F. v. Uhde: Bildnis des Kammersängers Franz Nachbauer (1868—1890) im Münchener Hoftheater. Halbfigur in Oel. H. 1,02, Br. 0,84 Meter. *Bayr. Staatstheater.*

1888. Walter Thor 1898. Bildnis der Kammersängerin Lilli Dreßler (1883—1893 am Münchener Hoftheater). H. 1,05, Br. 0,85 m.
Bayr. Staatstheater.

1889. Eberhardts Allgemeiner Polizei-Anzeiger 1853 mit Abdruck des Steckbriefes Richard Wagners und Bildnis des Richard Wagner, ehem. Capellmeister und politischer Flüchtling aus Dresden. *Hauptstaatsarchiv Dresden.*

1890. Brief Richard Wagners an den Fürsten Otto von Bismarck, betr. das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, vom 24. Juni 1873 aus Bayreuth.
Reichsarchiv Potsdam.

1891. Rede Richard Wagners bei der Grundsteinlegung des Festspielhauses zu Bayreuth. Eigenhändiges Manuskript Richard Wagners.
Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig.

Bayreuth

1892—1894. Drei Modelle „Walküre", Bayreuth 1876; 1. Akt, 2. Akt, 3. Akt.
Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg.

1895—1899. Modelle: „Rheingold", Schluß-Szene; „Walküre" 2. Akt; „Walküre" 3. Akt; „Götterdämmerung" 2. Akt; „Götterdämmerung" 3. Akt; Bayreuth 1927.
Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg

1900—1902. Unausgeführte Entwürfe zur „Walküre" von 1896; 1. Akt, 2. Akt, 3. Akt.
Geh. Rat Prof. Dr. Golther, Rostock.

1903. Adolf Wallnöfer (1854—1917), Wagnersänger; Oelbild von Ernst Liebermann.
Prof. E. Liebermann, München.

1904. Josef Tichatscheck als Lohengrin; Bisquitfigur; Geschenk Ludwig II. von Bayern an Tichatscheck. *Staatstheater Dresden.*

1905. Angelo Neumann, Richard-Wagner-Wandertheater (1882—1883); Landkarte.
Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg.

Deutsches Theater um 1900

Auf das Zeitalter der Wirklichkeitsdichtung und des Wirklichkeitsstils, das im Deutschen Theater zu Berlin unter L'Arronge angebahnt und unter Otto Brahm zur Vollendung geführt wurde, folgte eine Erneuerung der Bühne, die die „Regie des Wortes" durch eine „Regie der Farbe" zu ergänzen suchte. Auf solche Formel läßt sich vielleicht die theatralische Sendung Max Reinhardts bringen, der, vom Schauspielerischen herkommend, Prinzipien des malerischen Impressionismus auf die Bühne anwendet und von da aus unter kluger Auswertung der darstellerischen Errungenschaften der „realistischen" Epoche zu neuer Bezwingung weltliterarischen Gutes vorstößt. Vom neugeschaffenen Typus des Kammerspieles — einer Forderung August Strindbergs bereits aus dem Ende der achtziger Jahre — bis zum Theater der Dreitausend reicht Wille und Fähigkeit dieses Mannes, der dem deutschen Theater im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts unbedingt das Gepräge gibt. Alle Möglichkeiten, die eine sich immer mehr entfaltende Bühnentechnik darbietet, stellt er in seine Dienste, er gewinnt wieder einmal Shakespeare der deutschen Bühne und bereitet der Neuromantik, die mit Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke" 1897 einsetzt, ebenso wie dem späteren Expressionismus, dem freilich nur vorübergehenden künstlerischen Ergebnis einer innerlich wie äußerlich gleich bewegten Kriegszeit, die Stätte letzter Erfüllung.

Zugleich löst sich von manchem deutschen Hoftheater der Bann starrer Konvention: Dresden und Stuttgart stehen hier an erster Stelle, die Vorherrschaft des Ibsenschen Problem- und Gesellschaftsstückes hat die Entdeckung des Hebbelschen Gesamtdramenwerkes für das praktische Theater zur Folge,

dessen auf das Gedankliche gestellte dichterische Welt dem nordischen Dichter verwandt erscheint; an den ganz anders gearteten Gesellschaftsstücken Wildes und Shaws bildet sich ein wieder fein geschliffener Darstellungsstil, der dem Konversationston des alten Wiener Burgtheaters oder des alten Hamburger Thaliatheaters in nichts nachsteht.

Die Dezentralisation des deutschen Theaterwesens, das entsprechend der innerpolitischen Entwicklung des Landes eine ganze Reihe von wertvollsten Mittelpunkten fand, bleibt bestehen, das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg, das Schauspielhaus in Düsseldorf, die Münchner Kammerspiele, das Münchner Künstlertheater werden — um nur wahllos wenige zu nennen — Zentren einer durchaus bewußt nach bestimmten Zielen orientierten Theaterkultur, denen sich die Bühnen kleinerer deutscher Residenzen anschließen; die Oper behält ihre Pflegstätten, die durch die Vergangenheit für sie gleichsam für immer festgelegt sind. Auch diese Kunstform macht ihre realistische Periode durch, um zu einer neuen Eroberung Mozarts, wie sie z. B. in München erreicht wurde, und Wagners — durch Adolphe Appia lange schon vor ähnlichen Bestrebungen jüngster Gegenwart — zu gelangen. Einer wichtigen Befruchtung der deutschen Bühne von außen her ist noch zu gedenken: Rußlands Bühnenkunst macht um 1905 im Moskauer Künstlertheater Stanislawskis einen wirkungsstarken Vorstoß, der sich in betonter Pflege einer völlig ausgeglichenen Ensemblekunst dokumentiert und auswirkt; auch die jüngsten Besuche der zeitgenössischen russischen Theater eines Tairoff und Meyerhold haben das gegenwärtige deutsche Theater stark beeinflußt.

Für den Darsteller vollzieht sich in diesen Jahrzehnten ein wichtiger sozialer Umschwung: er wird aus dem willenlosen Objekt einer mehr oder weniger dazu berufenen Unternehmerwillkür endgültig ein durch Verträge geschütztes Mitglied der staatlichen

Gesellschaft. Die innere Umgruppierung Deutschlands läßt dann endlich die Form des Staats- oder Landestheaters erstehen, die allen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, von denen das gesamte deutsche Theaterleben umdroht ist, bisher Widerstand geleistet hat.

1906. Louise Dumont am Regiepult; Kohlezeichnung von Fritz Reusing, Düsseldorf, 1927. Größe: 72×67 cm. *Fritz Reusing, Düsseldorf.*

1907. Agnes Sorma als Rautendelein; Pastellbild, 1897, von Betty Wolf. *Betty Wolf, Berlin.*

1908—1911. Emil Orlik, Vier Bühnenbildentwürfe zu „Die Räuber“ (Gartenszene, 48½ mal 40 cm), (Schenke, 63×35 cm), (Böhmische Wälder, 44×61 cm), (Saal im Schloß, 44×61 cm). *Emil Orlik, Berlin.*

1912. Grundriß-Skizze zu „Die Räuber“ für die Drehbühne. Größe: 65×47 cm. *Emil Orlik, Berlin.*

1913. Emil Orlik; Landschaft in Böhmen aus Shakespeares „Wintermärchen“. Größe: 43×54 cm. *Emil Orlik, Berlin.*

1914. Otto Altenkirch; Bühnenbild zu „Rheingold“. 4. Szene, 1909. *Staatstheater Dresden.*

1915. Friedrich Basil als Marschall Lefèbre in „Madame Sans Gêne“; Oelbild, Porträt. *Albert Schröder, München.*

1916. König Oedipus, Inszenierung Max Reinhardts im Großen Schauspielhaus, Berlin; Skizze. Größe: 60×45 cm. *Emil Orlik, Berlin.*

1917. Kautzky; Bühnenbildentwurf zu Sudermanns „Strandkinder“. Größe: 68×52 cm. *Prof. Kautzky, Wien.*

1918. Gerhart Hauptmann; Oelbild, Porträt. *Rudolf Kohtz, Berlin.*

1919. Else Wohlgemuth, Porträt von Prof. Angeli, Mitglied des Burgtheaters. *Frau Else Wohlgemuth, Wien.*

1920—1925. Sechs Bühnenbildentwürfe („Götz von Berlichingen“, „Käthchen von Heilbronn“, „Faust I und II“, „Coriolan“). *Städt. Theater, Düsseldorf.*

1926. Bühnenbildentwurf, Manzanillabaum aus „Afrikanerin“, von Joh. Kautzky. Größe: 88×70 Zentimeter. *Johannes Kautzky, Wien.*

1927. Anton Jaich (1800—1875); Bühnenbildentwurf. Größe: 49×38 cm. *Prof. Kautzky, Wien.*

1928. „Die Afrikanerin“ von Meyerbeer, Modell, 3. Akt, auf dem Admiralsschiff Pedros (Bühnenbild Hraby, 1911—1912). *Verein Städt. Theater, Köln.*

1929. Bühnenbildentwurf zu „Zauberflöte“ (1926). Größe: 50½×37 cm. *Robert Kautzky, Wien.*

1930. Bühnenbildentwurf zu „Kaufmann von Venedig“, Haus des Shylok, Festspiele Wiesbaden. Größe: 56×44 cm. *Prof. Hans Kautzky, Wien.*

1931. Irene Trietsch, von Lesser Ury; Oelbild (1908), Porträt. *Irene Triesch, Berlin.*

1932. Emil Orlik, Alexander Moissi; Oelbild, 1917. *Emil Orlik, Berlin.*

1933. Bühnenbildentwurf zu „Zauberflöte“. Größe: 143×37 cm. *Stadttheater Köln.*

1934. Josef Kainz als Richard II.; Oelbild. *Burgtheater Wien.*

1935, 1936. Zwei Bühnenbildentwürfe von G. Hacker (Coriolan; Macbeth, Heide). Größe: 65 mal 47 cm.
Rhein. Verein für Goethefestspiele, Düsseldorf.

1837. Emmerich Robert (1847—1899) als Marcus Antonius, Mitglied des Burgtheaters 1878—1899. *Burgtheater Wien.*

1838. Probe bei Max Reinhardt („Braut von Messina“); Oelbild von Berneis.
Gertrud Eysoldt, Berlin.

1839—1842. Emil Orlik; Vier Figurinen zu „Die Räuber“ (Spiegelberg, Wegener als Franz Moor, Schildkraut als alter Moor, Moissi als Franz Moor). Größe: je 22×30 cm.

1843. Emil Orlik; Figurine zu „Wintermärchen“ (Pagay als alter Schäfer). Größe: 16×27 cm.

1844, 1845. Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Wintermärchen“ (Schäferszene, Vor dem Palast). Größe: 25½×23½, 26×21½ cm.
Emil Orlik, Berlin.

1946. Modell: Wald, „Sommernachtstraum“ (Drehbühne nach Reinhardt).
Nationalbibliothek Wien.

1947. Drehbühnenmodell zu Max Reinhardts „Faust“-Inszenierung.
Theatermuseum München.

1947a. Frank Wedekind, Totenmaske; Gipsabguß. *Tilly Wedekind, München.*

1948. Original-Manuskript von Otto Erich Hartlebens „Rosenmontag“.
Frau Selma Hartleben, Berlin.

1948a. Frank Wedekind: Originalmanuskript von „Die Büchse der Pandora“.
Tilly Wedekind, München.

1949. Regiebuch Karl Heinz Martins zur „Jungfrau von Orleans“. *Karl Heinz Martin, Berlin.*

1950. Originalmanuskript von Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher“.
Frau Otto Ernst, Hamburg-Gr.-Flottbeck.

1951. Rollenbuch des jungen Josef Kainz, 1877.
Dr. Arthur Eloesser, Berlin.

1952. Arthur Schnitzler: Manuskript einer nicht in das Drama aufgenommenen Szene aus „Liebelei“. *Dr. Arthur Schnitzler, Wien.*

1953. Szene aus Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer“, 4. Akt (1902). Größe: 21×15½ cm.
Emil Orlik, Berlin.

1954. Probe bei Max Reinhardt; Lithographie. Größe: 21×15½ cm. *Emil Orlik, Berlin.*

1955. Alfred Roller: Figurine zu Erik in Richard Wagners „Fliegender Holländer“. Gr.: 49×32 cm.
Staatsoper Wien.

1956, 1957. Zwei Blatt Figurinen zu „Tell“ (695: 436.17 b, 17 m). *Rat der Stadt Leipzig.*

1958. Bühnenbild zu „Orpheus“, Entwurf „Zauberflöte“. *Prof. Kautzky, Wien.*

1959. Eugen Quaglio; Dekorationsentwurf für „Hanneles Himmelfahrt“, Berlin 1893.
Münchner Theatermuseum.

1960. Plaketten Münchener Bühnenleiter und Bühnenkünstler, von Josef Bernhard.

1961. Richard Strauß: Zettel der Uraufführung von „Feuersnot“, Dresdener Opernhaus, 21. November 1901. *Staatstheater Dresden.*

1962. Richard Strauß: Zettel der Uraufführung von „Intermezzo“, Dresdener Schauspielhaus, 4. November 1924. *Staatstheater Dresden.*

1963—1968. Sechs Figurinen Karl Walsers zu Schnitzler „Der Ruf des Lebens“. Gr.: 31×23 cm.
Dir. Dr. Georg Altman, Berlin-Dahlem.

1969, 1970. Zwei Bühnenbildentwürfe von Otto Altenkirch (1912), a) „Götterdämmerung“, 3. Akt, b) „Siegfried“, 1. Akt.

1971, 1972. Zwei Bühnenbildentwürfe Karl Walsers. Größe: 47×28 cm.
Dir. Dr. Georg Altman, Berlin-Dahlem.

1973. Stilbühne: „Dramatischer Abend, 8. März 1904, Wiener Künstlerbund Hagen“, „Der Tod des Tizian“ „Die Renaissance“, Leitung: Ferdinand Gregori; 10 kleine Bühnenbilder.
Ferdinand Gregori, Berlin.

1974—1976. Münchener Künstlertheater: Drei Bühnenmodelle nach den Entwürfen von Fritz Erler.

1. Shakespeare: „Was ihr wollt", Bühnenbild von Julius Dietz, 1908.
2. Josef Ruederer: Wolkenkuckucksheim, 2. Akt, Bühnenbild: A. Hengelers, 1908.
3. Hamlet: 1. Akt, Szene auf der Terrasse; Bühnenbild: Fritz Erler, 1908.

Größe: Br. 1,94, H. 1,29, Tf. 1,32 m.

1977. Münchener Künstlertheater, Schnitt-Modell, Entwurf: Prof. Max Littmann, München.
Theatermuseum München.

1978, 1979. Zwei Bühnenmodelle zu „Faust I.", Straße und Dom, Inszenierung Alfred Reucker, Zürich. *Theatermuseum München.*

1980. Modell „Herodes und Mariamne", 1. Bild. Im Palaste des Herodes. Inszenierung Max Martersteig, 1907. *Verein Städt. Theater Köln.*

1981—1995. Sechzehn Bühnenbilder zu „Faust I. und II.", Stadttheater Zürich, 1909, Inszenierung Albert Isler, 16 Photos. *Stadttheater Zürich.*

1996—2000. Vier Bühnenbilder zu „Gyges und sein Ring". Größe: 50×31.
Städt. Theater, Köln.

2001—2012. Edvard Gordon Craig. Dreizehn szenische Entwürfe aus den Jahren 1907—1910.

2013—2017. Edvard Gordon Craig. Fünf szenische Entwürfe, 1924—1926. *Craig, Genua.*

2018—2032. Adolphe Appia: Bühnenbildentwürfe.
„Rheingold". Walhallalandschaft, 1891, 52×27.
„Parsifal". Heiliger Wald, 1896, 49×40.
„Rheingold". Morgengrauen, 1892, 49×40.
„Parsifal". Burgverließ, 1896, 49×40.
„Rheingold". Walhallalandschaft, 1892, 49×40.
„Parsifal". Blumenaue, 1896, 49×40.
Entwurf für Rhythmik, Treppe, 1901, 65×57.
Entwurf für Rhythmik, Wolken, 1909, 65×57.
Walkürenfelsen, 1892, 48×31.
Walkürenfelsen, vor dem Eintritt Wotans, 1892, 48×31.
Brunhildens Schlaf, 1892, 48×31.
Walkürenfelsen, 1892, 49×40.
Feuerzauber, 1892, 49×40.
Entwurf für Rhythmik, Schräge Schatten, 1909, 49×40.
Entwurf für Rhythmik, Der Ziprette, 1909, 49×40. *Adolphe Appia, Nyon, Schweiz.*

2033—2060. Adolphe Appia: Bühnenphotos.
„Tristan und Isolde“, vier Photos, 1896.
„Orpheus“. Gluck. Entwürfe, drei Photos, 1896.
„König Lear“, zehn Photos, 1926.
„Klein Eyolf“, „Ibsen“, undatiert, drei Photos.
„Lohengrin“, acht Photos, 1926 (Versuch, Lohengrin rein musikalisch darzustellen, ohne Malerei, ohne landschaftlichen Prospekt, ohne Schwan).
Adolphe Appia, Nyon, Schweiz.

2061—2072. Adolphe Appia:
Drei Modelle „Rheingold“.
Drei Modelle „Walküre“.
Drei Bühnenbilder zu „Rheingold“ 61×48, 1924.
Drei Bühnenbilder zu „Walküre“, 61×48, 1923.
Stadttheater Basel.

2073. Lovis Corinth, Figurinen zu „Pelleas und Melisande“ (Maeterlinck). 1902/3.
Frau Charlotte Berend-Corinth, Berlin.

Kriegstheater

Eingerichtet durch Hermann Pörzgen, Theaterwissenschaftliches Institut der Universität Köln.

Es ist unerläßlich, auf der ersten Deutschen Theaterausstellung nach dem Weltkriege das Theaterwesen der deutschen Soldaten und Kriegsgefangenen im Zusammenhang in Erinnerung zu bringen.

Was darüber bezeugt ist, fügt sich zu einem überraschend imposanten Bilde. Die deutschen Soldaten haben im Kriege an allen Fronten Theater gespielt. Sie haben selber Theater errichtet, lächerlich primitive, phantastisch vollendete! Sie haben sich schließlich ganze Heimattheater geholt. Kann es ein Zufall sein, daß gefangene Deutsche — in Japan, in Australien, in Sibirien oder wo sonst! — an über 250 Orten der Welt, ganz unabhängig voneinander, ganz ohne Mittel, oft neben schwierigstem Tagwerk, Theater spielten? Theater, das zu einer bewunderungswerten Höhe geführt worden ist, „Laien-", „Dilettantentheater" von höchstem Format! Es hat dort Programme gegeben in jeder nur erdenkbaren Ausführung. Selbst die Theaterkritik blieb dem Kriegstheater nur selten erspart. Das Wesen des Kriegstheaters ist die Behelfsmäßigkeit. Behelfsmäßig Bühne und Zuschauerraum, behelfsmäßig meist sogar die Darsteller selbst. Die fehlenden Damen wurden an vielen Fronttheatern, wie in sämtlichen Gefangenentheatern, mit großem Erfolg imitiert.

Die über Front- und Gefangenentheater gesicherten Unterlagen sind natürlich viel reicher, als im Rahmen der Ausstellung gezeigt werden kann.

Hier soll nur anschaulich werden, daß das Kriegstheater der Deutschen eine Entwicklung ohnegleichen erfahren hat. Wir erkennen, daß die Epoche des Kriegstheaters eine

Epoche des Laientheaters war, durchaus ernst zu nehmenden Laientheaters, — eine Zeit über alle Erdteile ausgebreiteter deutscher Theaterkultur.

1—25. Programme des Kriegstheaters.

1. Gefangenenlager La Courtine, Frankreich: Handschriftliche Ankündigung.
Sammlung Blumenschein.

2. Gefangenenlager Calais-Vendroux, Frankreich: Handschriftlich mit Aquarellzeichnung.
Sammlung Ulbricht.

3. Gefangenenlager Missy aux Bois, Frankreich: Handschriftlich mit Farbstiftzeichnung.
Sammlung Meyer.

4. Gefangenenlager Roanne, Frankreich: Handschriftlich in Farbstiftzeichnung.
Sammlung Kauth.

5. Gefangenenlager Knockaloe, England: Einfarbig hektographiert. *Sammlung Zimmermann.*

6. Gefangenenlager Blandford, England: desgl.
Sammlung Dietzel.

7. Gefangenenlager Knockaloe, England: Zweifarbig. *Sammlung Zimmermann.*

8. Gefangenenlager Knockaloe, England: Dreifarbig. *Sammlung Zimmermann.*

9. Gefangenenlager Ft. Douglas, Utah, U.S.A.: Schreibmaschinendruck, englisch.
Sammlung Schreck.

10. Gefangenenlager Ft. Douglas, Utah, U.S.A.: Schreibmaschinendruck, deutsch.
Sammlung Schreck.

11. Ein Fronttheater, Westfront: Steindruck.
Sammlung Ehrlich.

12. Gefangenenlager Beresowka, Sibirien: Steindruck. *Sammlung Salomon.*

13. Gefangenenlager Kurume, Japan: Holzschnitt. *Sammlung Nickel.*

14. Deutsches Theater an der Westfront: Stein- und Buchdruck. *Sammlung Fritz Grunwald.*

15. Gefangenenlager Mans, Frankreich: Steindruck. *Sammlung Dr. W. Murawski.*

16, 17. Gefangenenlager Bando, Japan: Mehrfarbiger Steindruck. *Sammlung Rahaus.*

18. Bunte Bühne Division Schroetter, Westfront: Druck als Kartenbrief. *Sammlung Arnold.*

19. Armeetheater der Armee-Abteilung C, Westfront: Buchdruck. *Sammlung Bubendey.*

20. Gefangenenlager Knockaloe, England: mehrfarbiger Buchdruck. *Sammlung Neven-Dumont.*

21. Gefangenenlager Knockaloe, England: Englisch. *Sammlung Neven-Dumont.*

22. Fronttheater Konstanza, Rumänien: Buchdruck, viersprachig: deutsch, rumänisch, bulgarisch, türkisch. *Sammlung Berthold.*

23. Armeetheater Conflans, Westfront: Buchdruck, aufgeklebte Illustration. *Sammlung Bubendey.*

24. Fronttheater Tournai, Westfront: Buchdruck mit Illustration. *Sammlung Fritz Grunwald.*

25. Fronttheater Lille, Westfront: Buchdruck, mehrfarbige Illustration. *Sammlung Fritz Grunwald.*

26—32. Eintrittskarten des Kriegstheaters.

26. Fronttheater Laon, Westfront. *Sammlung Evers.*

27. Kriegsgefangenenlager Bando, Japan. *Sammlung Solger.*

28. Gefangenenlager Barcelonnette, Frankreich. *Sammlung Blumenschein.*

29. Gefangenenlager Barnaul, Sibirien. *Sammlung Karsten.*

30. Gefangenenlager Lofthouse-Wakefield, England. *Sammlung Knoch.*

31. Gefangenenlager Ile Longue, Frankreich. *Sammlung Pabst.*

32. Fronttheater St. Quentin und Hirson, Frankreich. *Sammlung Evers.*

33—68. „Faust“ auf dem Kriegstheater (Szenenentwürfe und Bühnenbilder).

33. Gefangenenlager La Courtine, Frankreich: „Auerbachs Keller“. *Sammlung Mund.*

34. Gefangenenlager Trouville, Frankreich: „Studierzimmer“. *Sammlung Mahnke.*

35. Fronttheater Postarina, Ostfront: „Studierzimmer“. *Sammlung von der Heyde.*

36. Fronttheater Lille, Frankreich: „Kerkerszene“. *Sammlung Warmbrunn.*

37. Ebenda: „Domszene“. *Sammlung Warmbrunn.*

38. Ein Gefangenenlager: „Studierzimmer“, „Marthes Stube“.
Sammlung des theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln.

39. Fronttheater „Maassgruppe West“, Stenay, Frankreich: Programm. *Sammlung Weberg.*

40. Gefangenenlager Knockaloe, England: Programmheft. *Sammlung Helm.*

41. Ebenda: Festschrift. *Sammlung Kriesche.*
42. „Faust auf dem Kriegstheater“ Uebersichtskarte, ausgeführt durch Heinz Küsthardt, Berlin.

43. Fronttheater Vouziers, Frankreich: „Studierzimmer“. *Sammlung Braune.*

44. Ebenda: „Marthes Stube“. *Sammlung Braune.*

45. Ebenda: „Am Brunnen“. *Sammlung Braune.*

46. Ebenda: „Kerkerszene“. *Sammlung Braune.*

47. Fronttheater „Maassgruppe West“, Stenay, Frankreich: „2 Studierzimmer“. *Sammlung Weberg.*

48. Ebenda: „Auerbachs Keller“. *Sammlung Weberg.*

49. Gefangenenlager Auch, Frankreich: „Studierzimmer“, Puppenspiele. *Sammlung Götze.*

50. Ebenda: „Auerbachs Keller“. *Sammlung Götze.*

51. Ebenda: Programmkopf. *Sammlung Schulte-Kemminghausen.*

52. Gefangenenlager Bando, Japan: „Studierzimmer“ (Marionettentheater). *Sammlung Solger.*

53. Ebenda: Prosceniumsbild. *Sammlung Solger.*

54. Ebenda: Faust-Figurinen (Marionettentheater). *Sammlung Solger.*

55. Ebenda: Programm (Marionettentheater). *Sammlung Rahaus.*

56. Gefangenenlager Richelieu, Frankreich: „Schülerszene“, Federzeichnung. *Sammlung Dr. E. Murawski.*

57. Ebenda: „Vorspiel auf dem Theater“, Federzeichnung. *Sammlung Dr. E. Murawski.*

58. Ebenda: „Studierzimmer“ und „Prolog“, Kohlezeichnungen. *Sammlung Dr. E. Murawski.*

59. Ebenda: „Faust“, „Faust und Mephisto“, Federzeichnungen. *Sammlung Dr. E. Murawski.*

60. Frontkabarett „Musenstall“ St. Maurice, Frankreich: „Schülerszene“ *Sammlung Formes.*

61—68. Kriegspresse und Kriegstheater.

61. Gefangenenlager Chateauneuf, Frankreich: Theaterkritik in der Zeitschrift „Der Stacheldraht“, hektographiert. *Sammlung Truhlsen.*
62. Gefangenenlager Tagnon, Frankreich: Abhandlung über Theater in der Zeitschrift „Der vergessene Michel“, hektographiert mit Illustrationen. *Sammlung Derr.*

63. Gefangenenlager Belle-Ile, Frankreich: Theaterkritik aus der „Zeitung von Belle-Ile“, Steindruck mit Illustration.
Sammlung der Weltkriegsbücherei Stuttgart.

64. Westfront: Theater-Sonderheft der Frontzeitung „Der Drahtverhau“, Steindruck mit Illustrationen. *Sammlung Franke.*

65. Gefangenenlager Knockaloe, England: Theateranzeigen der „Offerten-Zeitung“, Buchdruck.
Sammlung Just-Lumar.

66. Ostfront: Theater-Sonderheft der Frontzeitung „Kownoer Bilderbogen“, Buchdruck mit Illustrationen. *Sammlung Werth.*

67. Gefangenenlager Bando, Japan: Abhandlung über Theater in der Zeitschrift „Die Baracke“, Steindruck, mit 10 mehrfarbigen Bühnenbildreproduktionen. *Sammlung Rahaus.*

68. Westfront: Theaterbericht in der „Kriegszeitung der I. Armee“, Buchdruck.
Sammlung Flatau-Felden.

69—84. Die Literatur über das Kriegstheater.

69. Gefangenenlager Blandford, England: „Gedenkblatt des deutschen Theatervereins Blandford, hektographiert. *Sammlung Dietzel.*

70. Gefangenenlager Ahmednagar, Indien: Theaterzeitung „Krypta“, zweifarbig hektographiert.
Sammlung Dobermann.

71. Gefangenenlager Auch, Frankreich: Denkschrift des Theaters, Steindruck.
Sammlung Schulte-Kemminghausen.

72. Gefangenenlager Barcelonnette, Frankreich: Erinnerungsschrift des „Neuen Theaters“, Steindruck mit Holzschnitt-Illustrationen.
Sammlung Blumenschein.

73. Gefangenenlager Ile Longue, Frankreich: Gedenkmappe des Theaters, Steindruck mit 18 mehrfarbigen Kunstblättern. *Sammlung Pabst.*

74. Gefangenenlager Knockaloe, England: Erinnerungsschrift eines Theaters, Buchdruck mit Illustrationen.
Sammlung des theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln.

75. Werner Schoch „Chronik des Lagertheaters Oswestry“, England: Braunschweig 1920.
Sammlung Schoch.

76. „Kraftfahrerwandertheater der Armee-Abteilung Gaede“, Westfront: anonym 1916.
Sammlungen: Franke und Weltkriegsbücherei Stuttgart.

77. „Das Wandertheater der Armee-Abteilung A“, Westfront: anonym, Stuttgart 1917.
Sammlung der Weltkriegsbücherei Stuttgart.

78. Peter Richard Rohden: „Das Puppenspiel“, Hamburg 1922. (Ueber Puppenspiel in einem Gefangenenlager der Touraine, Frankreich.)
Sammlung Rohden.

79. Dr. E. Murawski: „Ein deutsches Theater in der Touraine“, Hannover 1921, (über Theater im Gefangenenlager Richelieu, Frankreich).
Sammlung der Weltkriegsbücherei Stuttgart.

80. L. A. Schröder: „Unser Theater in der Kriegsgefangenschaft“, Hannover 1919, (über Theater im Gefangenenlager Holdsworthy - Liverpool, Australien). *Sammlung Thiele.*

81. Gefangenenlager La Courtine, Frankreich: Textbuch zu „Hurrah, es geht los!“ Operette von Bork, hektographiert. *Sammlung Blumenschein.*

82. Gefangenenlager Liverpool, Australien: Textbuch zu „O du mein G CC“, Revue von Schröder, Steindruck.
Sammlung der Weltkriegsbücherei Stuttgart.

83. Gefangenenlager Lofthouse-Park, England: Textbuch zu „Auch so einer“, Singspiel von Gieseler, Buchdruck. *Sammlung Knoch.*

84. Fronttheater Rumbeke, Westfront: Text zu „Kasperl im Weltkrieg“, Buchdruck mit Illustrationen. *Sammlung Zeising.*

85—92. Die Damendarstellung des Kriegstheaters.

85. Porträts von Damendarstellern aus Front- und Gefangenentheatern. *Aus Privatsammlungen.*

86. Cäcilienlager, Westfront: Darstellung einer Tänzerin durch einen Soldaten.
Sammlung Truhlsen.

87. Gefangenenlager Trouville, Frankreich: Bühnenentwürfe für eine Tanzpantomime.
Sammlung Mahnke.

88. Ebenda: Kostümentwürfe für Damendarsteller. *Sammlung Mahnke.*

89. Ein Fronttheater, Westfront: Parodistische Damendarstellung. *Sammlung Franke.*

90. Gefangenenlager Trial Bay, Australien: Darstellung einer Negerin. *Sammlung Trojan.*

91. Ein Fronttheater, Ostfront: Damen im Bart.
Sammlung Caspar.

92. Gefangenenlager Handforth, England: Die „Damen“ rasieren sich. *Sammlung Lamprecht.*

93—104. Gastspiele reichsdeutscher Theater im Frontbereich.

93. Uebersichtskarte über Gesamtgastspiele deutscher Theater im Frontbereich, ausgeführt durch Heinz Küsthardt, Berlin.

94. Lille: Gastspiel Hoftheater Altenburg, „Der Vogelhändler“, Bühnenbild. *Sammlung Rösch.*

96. Ebenda: Gastspiel Hoftheater Darmstadt, „Jugendfreunde“, Bühnenbild. *Sammlung Rösch.*

97. Ebenda: Gastspiel Hoftheater Gera, „Die Zwillingsschwestern“, Bühnenbild. *Sammlung Rösch.*

101. Ebenda: Gastspiel Hoftheater Braunschweig, „Der Freischütz“, Bühnenbild. *Sammlung Rösch.*

102. Ebenda: Ansicht des von deutschen Truppen hergerichteten Foyers. *Sammlung Steger.*

103. Ebenda: Deutsche Soldaten bei Fertigstellung des durch den Krieg unterbrochenen Baus. *Sammlung Warmbrunn.*

104. Ebenda: Treppenhaus nach Fertigstellung durch deutsche Pioniere. *Sammlung Steger.*

105—162. Das deutsche Fronttheater.

105. Uebersichtskarte über die deutschen Fronttheater, ausgeführt durch Heinz Küsthardt, Berlin.

109. Mimische Szenen an der Front. *Sammlung Franke.*

111. Das Scheunentor als Bühne. *Sammlung Illing-Merck.*

112. Fronttheater Semuy, Westfront. *Sammlung Maettig.*

113. Fronttheater Nowo-Alexandrowsk, Ostfront. *Sammlung Menniken.*

117. Ostfront: Laienspiele: „Tell“ in Wolhynien. *Sammlung Grünhage.*

118. Ostfront: Improvisierte Waldbühne eines Fronttheaters. *Sammlung Pruß.*

119. Ostfront: Wanderdekoration eines Fronttheaters. *Sammlung Struck.*

120. Westfront: Wanderbühne eines bayrischen Divisionstheaters. *Sammlung Weißferdl.*

122. Westfront: Geflochtene Dekorationen des Fronttheaters Semuy. *Sammlung Maettig.*

126. Westfront: Fronttheater im Hindenburglager: Bühne. *Sammlung Maettig.*

132. Wander - Fronttheater der Armeeabteilung Gaede, Westfront Unterwegs. *Sammlung Franke.*

133—135. Armeetheater Conflans, Westfront: Portal, Zuschauerraum und Bühne. *Sammlung Bubendey.*

136. Armeetheater Mars-la-Tour, Westfront: Portal. *Sammlung Bubendey.*

140—142. Fronttheater St. Maurice, Westfront: Außenansicht, Zuschauerraum, Bühne.
Sammlung Bubendey.

146—148. Fronttheater Rethel, Westfront: Außenansicht, Zuschauerraum, Bühne.
Sammlungen Flatau-Felden, Smolny.

150—152. Fronttheater Juniville, Westfront: Außenansicht, Zuschauerraum, Bühne.
Sammlung Evers.

154. Zitadelle Namur, Westfront: „Iphigenie".
Sammlung Linsemann.

155. Fronttheater Nowo-Alexandrowsk: „Wallensteins Lager", Bühnenbild. *Sammlung Menniken.*

157. Fronttheater Vouziers, Westfront: „Minna von Barnhelm", Bühnenbild. *Sammlung Soot.*

158. Ebenda: „Die Mitschuldigen", Bühnenbild.
Sammlung Soot.

159. Ebenda: „Die Laune des Verliebten", Bühnenbild. *Sammlung Soot.*

160. Erstes deutsches Gastspiel Lille, Westfront: Ankündigung „Minna von Barnhelm".
Sammlung P. O. Höcker.

161. Ankündigung der Eröffnung „Deutsches Theater in Belgien", erstes Ziviltheater im Frontbereich. *Sammlung des Reichsarchivs, Potsdam.*

162. Modell eines Normal-Fronttheaters, ausgeführt nach den Richtlinien zur Gründung von Fronttheatern im Bereich der 4. Armee.

163—193. Das Theaterwesen der Gefangenen und Internierten.

163. Gefangenenlager Annecy, Frankreich: Theaterdiplom. *Sammlung Riedmüller.*

167. Gefangenenlager Holdsworthy - Liverpool, Australien: „Nürnbergisch Ei", Bühnenbild.
Sammlung Trojan.

169. Interniertenlager Hot Springs, U. S. A.: Bau der Theaterbaracke.
Sammlung des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln.

170. Gefangenenlager Fort Douglas, Utah, U.S.A.: „Wohltäter der Menschheit". *Sammlung Schreck.*

171. Nordfrankreich: Ansicht eines Gefangenenlagers mit Theaterbaracke. *Sammlung Christoph.*

172. Gefangenenlager Krasnojarsk, Sibirien: Theaterbaracke. *Sammlung Konwalinka.*

173. Gefangenenlager Tagnon, Frankreich: Primitives Orchester mit selbstgebauten Musikinstrumenten. *Sammlung Derr.*

174. Straflager Cuers, Frankreich: Mummenschanz. *Sammlung Schönfelder.*

175. Gefangenenlager Kurume, Japan: Freilichtbühne. *Sammlung Nickel.*

176. Gefangenenlager Bando, Japan: „Wallensteins Lager“. *Sammlung Solger.*

177. Gefangenenlager Bando, Japan: Freilichtspiele „Die Räuber“. *Sammlung Lätzsch.*

178. Gefangenenlager Antwerpen, Belgien: „Hamlet“, Bühnenbild. *Sammlung Kreutziger.*

179. Gefangenenlager Bando, Japan: Theaterbaracke. *Sammlung Barghoorn.*

180. Gefangenenlager Liverpool, Australien: „Der Biberpelz“, Bühnenbild. *Sammlung Trojan.*

181. Gefangenenlager Kurume, Japan: „Der Biberpelz“, Bühnenbild. *Sammlung Nickel.*

184. Gefangenenlager Annecy, Frankreich: „Der zerbrochene Krug“. *Sammlung Mund.*

185. Gefangenenlager Liverpool, Australien: „Der zerbrochene Krug“, Bühnenbild.
Sammlung Trojan.

186. Gefangenenlager Roche Maurice, Frankreich: Bühne. *Sammlung Losewski.*

187. Gefangenenlager Knockaloe, England: Ritterrüstung aus Corned-beef-Dosen.
Sammlung Mottau.

188. Gefangenenlager Broussais, Frankreich: Theaterkostüm der „Minna von Barnhelm“ aus getünchten Bettlaken und Verbandstoff.
Sammlung Isenbart.

189. Gefangenenlager Broussais, Frankreich: Programmzeichnung zu „Minna von Barnhelm“, nach der das Kostüm angefertigt wurde.
Sammlung Isenbart.

190. Uebersichtskarte über das Theaterwesen der deutschen Gefangenen und Internierten, ausgeführt durch Heinz Küsthardt, Berlin.

190a. Spezialkarte dazu für Europa, ausgeführt durch Heinz Küsthardt, Berlin.

191. Gefangenenlager Antwerpen, Belgien: Theaterschmuck, Diadem. Von Gefangenen aus Konservendosen gestanzt, Ohrringe aus Koppelhaken, Kollier aus Konservendosen, Armreif aus Konservenblech, Pompadour aus einer alten Hose mit belgischer Militärtroddel, Spitzen aus Maschinengewehrgurten. *Sammlung Kreutziger.*

192, 193. Gefangenenlager Atschinsk, Sibirien: Theaterbaracke, Außenansicht, Innenansicht.
Sammlungen Steinpach, Laschitz.

194—215. Plakate des Kriegstheaters.

194. Armeetheater der Armee-Abteilung C, Westfront: Mehrfarbendruck. *Sammlung Bubendey.*

195. Westfront: Farbendruck „Frontbrettl der 5. Armee“.
Sammlung der Weltkriegsbücherei Stuttgart.

196. Frontttheater Armee-Abteilung Gronau, Ostfront: Bilddruck. *Sammlung Moser-Baldwin.*

197. Fronttheater Schaulen, Ostfront: Mehrfarbendruck.
Sammlung der Weltkriegsbücherei Stuttgart.

200. Fronttheater der 1. Armee, Westfront: Farbendruck. *Sammlung Flateau-Felden.*

201. Gefangenenlager Auch, Frankreich.
Sammlung Schulte-Kemminghausen.

202. Gefangenenlager Auch, Frankreich.
Sammlung Götze.

203. Gefangenenlager Liverpool, Australien.
Sammlung Thiele.

204. Gefangenenlager La Courtine, Frankreich.
Sammlung Blumenschein.

205. Gefangenenlager Barcelonnette, Frankreich.
Sammlung Blumenschein.

206. Gefangenenlager Barcelonnette, Frankreich: Auf Tapete. *Sammlung Blumenschein.*

207. Gefangenenlager Barcelonnette, Frankreich: Auf Tapete. *Sammlung Blumenschein.*

208, 209. Gefangenenlager La Courtine, Frankreich. *Sammlung Blumenschein.*

210. Gefangenenlager Auch, Frankreich.
Sammlung Götze.

211. Gefangenenlager Oswestry, England.
Sammlung Schoch.

212. Gefangenenlager Ile Longue, Frankreich: Farbendruck. *Sammlung Pabst.*

213. Fronttheater Ménil.-Lépinois, Frankreich: Bilddruck. *Sammlung Merck.*

214. Front-Ensemble Merk, Westfront: Ankündigung. *Sammlung Merck.*

215. Originalzeichnung aus dem von deutschen Soldaten fertiggestellten Fronttheater Lille, Westfront. *Sammlung Olbertz.*

Bühnenkünstlerische Abteilung

Das deutsche Theater der Gegenwart

1—14. Hans Poelzig, Potsdam.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Gilles und Jeanne“ (Georg Kaiser). Größe 62×44½.
Sechs Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“. Größe 47×31.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „Hamlet“. Größe 59×42, 54×37.
Ein Blatt Figurinen. Größe 53×38.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Die Räuber“. Größe 75×45.

15. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

Drehbühnenmodell zu „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“. Bühnenbilder von Johannes Schröder. September 1926.

16—34. Staatstheater Berlin.

Panos Aravantinos, Modelle:
„Der Leierkasten.“
„Zigeunerbaron“, III. Akt (1926).
„Othello“ (Verdi), I. Akt (1921).
„Die Liebe zu den drei Orangen“ (1926).
„Die Macht des Schicksals“, Bild 4 (1927).
„Fidelio“ Gefängnishof (1927).
„Pulcinella“, Ballett (1926).
„Der Dieb des Glücks“ (Oper von Bernhard Schuster), I. Akt.
„Royal Palace“ (1927).

Emil Pirchan, Modelle:
„Boris Godunow“, letzter Akt, Das Gericht (1925).
„Der ferne Klang“, II. Akt (1925).
„Zwingburg“ (1924).
„Salome“ (1924).
„Rigoletto“, I. Akt (1924).
„Amphitryon“, Schauspiel (1926).
„Empörung des Lucius“ (1924).
„Richard III.“ (1921).
„Othello“, Schauspiel, I. Akt (1922).
„Wilhelm Tell“ (1919).

35—45. Caspar Neher, Potsdam.

Vier Bühnenskizzen zu „Mann ist Mann“ (Brecht), September 1926. Größe 31×23.

Drei Bühnenskizzen zu „Lulu“ (Wedekind), Oktober 1926.
Vier Bühnenskizzen zu „Baal“ (Brecht), Februar 1926.

46—63. Emil Preetorius, München.

Drei Bühnenskizzen zu „Euryanthe“, II., III. und IV. Akt (Berlin, Städtische Oper, 1926). Größe 24×32.
Drei Figurinen zu Glucks „Iphigenie in Aulis“ (Arkas, Iphigenie, Krieger). Größe 28×19.
Vier Bühnenskizzen zu „Iphigenie“, I., II. und III. Akt. Größe 22×22, 22×22, 11×16½.
Bühnenbild „Cosi fan tutte“ (Berlin, Städtische Oper, 1926), I. Akt. Größe 22×30.
Sieben Figurinen zu „Cosi fan tutte“. Größe 20×12.

64—85. Leo Pasetti, München.

Bühnenbildentwurf zu „Don Gil von den grünen Hosen“ (Oper von Braunfels). Größe 34×53.
Bühnenbildentwurf zu „Juana“ (Oper von Ettinger). Größe 54×37.
Bühnenbildentwurf zu „Don Giovanni“, I. Akt. Größe 41½×30.
Bühnenbildentwurf zu „Die Macht des Schicksals“ (Verdi). Größe 53½×39.
Bühnenbildentwurf zu „Cardillac“ (Hindemith). Größe 48½×36.
Bühnenbildentwurf zu „Tristan und Isolde“. III. Akt. Größe 49×40.
Bühnenbildentwurf zu „Francois Villon (Oper von A. Noelte). Größe 46½×34.
Bühnenbildentwurf zu „Palestrina“ (Pfitzner), I. Akt. Größe 46×32.
Bühnenbildentwurf zu „Mirandolina“ (Goldoni). Größe 37×27.
Bühnenbildentwurf zu „Caesar“, Forum (Shakespeare). Größe 54½×38.
Bühnenbildentwurf zu „Julius Caesar“ (Händel). Größe 54½×38.
Bühnenbildentwurf zu „Fidelio“, Gefangenenchor. Größe 54½×38.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni“. Größe 42×30.
Bühnenbildentwurf zu „Petruschka“ (Strawinski). Größe 45×32.
Figurine „Das Himmelskleid“ (Wolf-Ferrari), Die Freier. Größe 28×38.
Figurine „Die Rose vom Liebesgarten“ (Pfitzner). Der Nachtwanderer. Größe 28×38.
Figurine „Julius Caesar“ (Händel), Ptolemaeus. Größe 28×38.
Zwei Kostüme: Donna Ines aus: „Don Gil von den grünen Hosen“ (Oper von Braunfels); Kaiser von China aus „Die Nachtigall“ (Strawinski).
Zwei Modelle: „Lohengrin“, Akt II; „Der Freischütz“. Wolfsschlucht.

86—96. A. Linnebach und W. Schröter, München.

Drei Bühnenbilder zu „Pelleas und Melisande" (Maeterlinck): Vor der Halle, Gemach im Schloß. Brunnen im Park. Größe 20×23$^1/_2$.
Acht Bühnenbildentwürfe zu „Bonaparte" (Fritz von Unruh): Hügel bei Smolensk, Proletarierviertel in Paris. Vorzimmer Napoleons, Straße in Moskau, Deich bei Bologne, großer Park von Mantua, an der Beresina, Wirtshausgarten in Arles. Größe 23×17.

97—100. W. Schröter, München.

Vier Bühnenbildentwürfe zu „Der Richter von Zalamea": Vor Crespos Haus, Gerichtsstube, Gemeindehaus, Landstraße. Größe 23$^1/_2$×18.

101. Bayrisches Staatstheater, München.

Modell der ersten Drehbühne, erbaut 1896 durch Carl Lautenschläger im Münchener Residenztheater, mit Ernst Possarts Inszenierung von Mozarts „Don Giovanni".

102—110. Otto Reigbert, München.

Bühnenbildentwurf zu „Karl XII." (Strindberg). Größe 42×38.
Bühnenbildentwurf zu „Dantons Tod" (Büchner). Größe 42×38.
Bühnenbildentwurf zu „Aglavaine und Selysette" (Maeterlink). Größe 36×28.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Troilus und Cressida" (Griechisches Lager, Zelt Agamemnons; Schlachtfeld). Größe 37×49.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Der dreimal tolle Peter" (Sling). Größe 31×26.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Trommeln in der Nacht" (Brecht), I. und III. Akt. Größe 28×21.

111, 112. Kurt Gutzeit, München.

Zwei Bühnenmodelle zu Mozarts „Zauberflöte", für Kassel.

113—118. Ernst Erich Stern, München.

Bühnenbildentwurf zu „Juarez und Maximilian" (Werfel), 1926. Größe 28$^1/_2$×21$^1/_2$.
Bühnenbildentwurf zu „Fahrt nach der Südsee" (Blume), 1925. Größe 28$^1/_2$×21.
Modell zu „Die heilige Johanna" (Münchner Schauspielhaus), Kathedrale.
Modell zu „Cyrano de Bergerac" (Münchner Schauspielhaus), Schlachtfeld.
Figurine zu „Zurück zu Methusalem" (Shaw). Größe 39×23.
Figurine zu „Der Kreidekreis". Größe 39×23.

119. Hans Reinhold Lichtenberger, München.

Szenenbild (Oelbild) Karl XII. (Strindberg) nach der Aufführung in den Münchner Kammerspielen 1924.

120—126. Caesar Klein, Berlin.
Zwei Bühnenbilder zu „Napoleon“ (Grabbe), Staatstheater Berlin. Größe 47×32.
Bühnenbildentwurf zu „Pelleas und Melisande“ (Maeterlink). Größe 49×35.
Bühnenbildentwurf zu „Gyges und sein Ring“. Größe 32×24.
Bühnenbildentwurf zu „Giovanni und Arabella“. Größe 32×24.
Bühnenbildentwurf zu „Othello“, I. Bild. Größe: 32×24.
Skizze zum Zwischenvorhang „Was ihr wollt“. Größe 32×24.

127—134. Herbert Keller, Karlsruhe.
Acht Masken (Jungbrunnen, Peer Gynt — Drolle, Ballettmaske, Turandot, Faust II, Die versunkene Glocke).

135—142. Stadttheater Freiburg i. B.
Modelle: „Rheingold“, erste Szene, Entwurf K. Kolter — Ten Hoonte, Dezember 1925.
„Wildschütz“, I. Akt, Entwurf K. Kolter — Ten Hoonte, September 1926.
„Walküre“, III. Akt, Entwurf K. Kolter — Ten Hoonte, Januar 1926.
Bühnenbildentwurf zu „Fidelio“, Gefängnishof, K. Kolter — Ten Hoonte, Oktober 1924. Größe 23×15.
Bühnenbildentwurf zu „Simson“, Felsenschlucht, K. Kolter — Ten Hoonte, April 1927. Größe 23×16.
Bühnenbildentwurf zu „Judith“, Bethulien, K. Kolter — Ten Hoonte, September 1924. Größe 23×16.
Bühnenbildentwurf zu „Gas“ (Kaiser), Große Halle, K. Kolter — Ten Hoonte, Oktober 1921. Größe 16×21.
Bühnenbildentwurf zu „Zauberflöte“, II. Akt, Sonnentempel, K. Kolter — Ten Hoonte, Dezember 1923. Größe 18×25.

143—145. Emil Burkard, Karlsruhe.
Bühnenbildentwurf zu „Walküre“, III. Akt (Landestheater Karlsruhe). 1924/1925. Größe 27×38.
Bühnenbildentwurf zu „Rheingold“, 4. Bild (Landestheater Karlsruhe). 1924/1925. Größe 27×38.
Modell zu „Li-Tai-Pe“ (Oper von Cl. von Frankenstein. 1925).

146—150. August Babberger, Karlsruhe.
Bühnenmodell zu „Platz“ (Unruh).
Bühnenmodell zu „Ein Geschlecht“ (Unruh).
Drei Figurinen zu „Platz“. Größe 23×14.

151. Curt Söhnlein, Hannover.
Bühnenbildentwurf zu „Iphigenie auf Aulis“ (Opernhaus). August 1926. Größe 35×40.

152—156. Georg Salter, Barmen-Elberfeld.
Bühnenbildentwurf zu „Aida“, II. Akt, 1926. Größe 53×51.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Zweimal Oliver" (Georg Kaiser), In Olivers Villa, der Salon, Im Varieté, die Bühne. 1926. Größe 50×31.
Bühnenmodell zu „Don Giovanni" (Mozart) Finale. I. Akt, 1926.
Bühnenmodell zu „Die Nibelungen", II. Teil, Schlußszene, 1926.

157—173. Heinz Grete, Mannheim.

Sechs kleine Bühnenmodelle zu „Peer Gynt" (Terrainveränderungen mit zwei Terrainwagen), Nationaltheater Mannheim, Juni 1924.
Neun Bühnenbildentwürfe zu „Don Giovanni", Februar 1925. Größe 23½×17.
Bühnenmodell zu „Fürst Igor", März 1925.
Bühnenmodell zu Otto und Theophano (Händel), November 1925.

174—176. Heinz Bornhofen, Mannheim.

Zwei Modelle „Lumpaci Vagabundus", Vorspiel und II. Akt. 1926.
Bühnenmodell „Carmen". I. Akt, 1926.

177—188. Heinz Daniel, Altona.

Drei Photos, Bühnenbilder zu „Funkheinzelmann" „Macbeth", „Andacht zum Kreuz". Größe 22×16.
Zwei Figurinen zu „Kater Lampe". Größe 28½×18.
Bühnenbildentwurf zu „Florian Geyer". Größe 49×36.
Vier Figurinen zu „König Niccolo". Größe 19½×27.
Bühnenbildentwurf zu „Funkheinzelmann". Größe 49×37.
Bühnenbildentwurf zu „Der Widerspenstigen Zähmung". Größe 49×37.

189, 190. Georg Dammann, Berlin.

Zwei Modelle zu „Fidelio" (Opernhaus Hannover); Kerkerhof, letztes Bild (1927).

191, 192. Joh. M. Wischnerowsky, Frankfurt a. O.

Bühnenbildentwurf zu „Der Schwätzer" (M. Engel). Gelage bei Lais (Stadttheater Frankfurt a.O.), 25. September 1926. Größe 40×27.
Bühnenbildentwurf zu „Das goldene Vließ, 2. Teil, Einheitsdekoration, 27. März 1926. Größe 45×33½.

193—206. Margarethe Schellenberg, Karlsruhe.

Vier Figurinen zu „Wie es euch gefällt", Januar 1927. Größe 18×24.
Sechs Figurinen zu „Zauberflöte", September 1926. Größe 18×24.
Vier Figurinen zu „Boris Godunow", Januar 1927. Größe 18×24.

207—221. Bernhard Klein, Königsberg i. Pr.

Fünf Bühnenbildentwürfe (Größe 19×37) zu „Der tote Tag" (Barlach), Mai 1926; „Vitalis"; „Und

Pippa tanzt", 3. Bild, Oktober 1924; „Oedipus"; „Bürger von Calais" (Kaiser).
Sechs Figurinen zu „Sündflut" (Barlach). Größe 18×8.
Bühnenmodelle zu „Erde" (Paul Zech), 1. Bild, Dezember 1925.
„Im weißen Rößl", Oktober 1925.
„Kapitän Braßbounds Bekehrung", 2. Bild, Februar 1925.
„Wie es euch gefällt", 4. Bild, September 1925.

222—231. Hermann Krehan, Berlin.

Bühnenbild zu „Margarine" (Georg Kaiser), Zimmer bei Vierkant (Komödienhaus, Berlin), 1924.
Bühnenbild zu „Sechs Personen suchen einen Autor" (Pirandello), 1924.
Sieben Rohskizzen zu „Othello" (Deutsches Theater, Berlin), Hafen, Schloß, Straße, Schlafzimmer, Vorsaal, Im Schloß, 1924. Größe 30½×19, 22×15, 19½×13, 12×17, 15×15½, 33½×11, 24×16.
Bühnenbild zu „Clown Gottes" (H. W. Philipp), 1923. Größe 51×71.

232, 233. Stadttheater Frankfurt a. O. Zwei Bühnenmodelle zu „Arzt wider Willen" (Molière), (Walter O. Stahl), Oktober 1926. „Der Geizige" (Molière), Oktober 1926.

234, 235. Kleines Theater, Kassel. Drei Modelle zu „Der arme Vetter" (Barlach), Entwürfe: Helmut Schubert.

237—246. Ralf Voltmer, Altona-Bahrenfeld. Vier Figurinen zu „Zauberflöte", 1920. Größe: 22 mal 15 cm.
Drei Figurinen zu „Hoffmanns Erzählungen", 1915—1916. Drei Bühnenbildentwürfe.

247—250. Stadttheater Altona. Vier Bühnenmodelle zu „Macbeth", „Faust", „Juarez und Maximilian", „Kätchen von Heilbronn".

251—254. Staatstheater Wiesbaden. Bühnenmodell zu „Salome", Dezember 1925; Bühnenmodell zu „Freischütz" (Wolfsschlucht), Juni 1926; Bühnenmodell zu „Cardillac", November 1926; Bühnenmodell zu „Siegfried", Oktober 1926.

255—293. Landestheater Darmstadt. Bühnenmodell zu „Macbeth", Bühnenbild: Arthur Pohl, Oktober 1926; Bühnenmodell zu „Die Nürnberger Puppe", Bühnenbild: Schenk von Trapp, Februar 1926; Bühnenmodell zu „Lusitania", 3. Akt (Alfred Döblin), Bühnenbild: Arthur Pohl, Januar 1926; Bühnenmodell zu „Der Herr von Pourceaugnac", Bühnenbild: Schenk von Trapp, März 1926; Bühnenmodell zu „Dulcinella", Bühnenbild: Schenk von Trapp, November 1926; Bühnenmodell zu „Geld" (Brentano), Bühnenbild: Arthur Pohl, Januar 1927; Bühnenmodell zu „Wilhelm Tell", Bühnenbild: Arthur Pohl, September 1926;

sechs Photos, Lichtbildprojektionen u. a. zu „Macbeth“, „Oberon“; 25 Lichtbilder von Bühneninszenierungen. Schenk von Trapp, Arthur Pohl.

294—304. Der Maskenwagen der Holtorftruppe, Langballig bei Flensburg. Drei Modelle: „Sommernachtstraum“, Februar 1926; „Der Widerspenstigen Zähmung“, September 1924; „König Niccolo“, Oktober 1924. Zwei Bühnenbildentwürfe zu „König Niccolo“. Größe: 46½×34 cm. Sechs Figurinen: „König Niccolo“, „Komödie der Irrungen“. September 1924.

305—312. Benno von Arent, Berlin. Bühnenbildentwurf zu „Erich XIV“ (Strindberg), 1. Akt, Oktober 1924. Größe: 35×51 cm. Vier Figurinen zu „Nacht der Nächte“. Größe: 47×32, 47×32, 31×22, 31×22 cm, Januar 1926. Figurinenentwurf zu „Nacht der Nächte“ (Das Smokingkleid). Größe: 33½×24 cm. Figurinenentwurf zu „Don Gil von den grünen Hosen“ (Donna Juana). Größe: 38½×29 cm, November 1923. Bühnenbildentwurf zu „Nacht der Nächte“. Größe: 40 mal 70 cm.

313, 314. Staatstheater Schwerin. Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Königin von Saba“. Größe: 66×48 cm, Januar 1926.

315—322. F. K. Delavilla, Frankfurt a. M. Vier Bühnenbildentwürfe zu „Der ferne Klang“ (Schreker). 1. Akt 2. Bild, 1. Akt 1. Bild, 2. Akt, 3. Akt 1. Bild. Größe: 40×27, 40×17½, 43×28, 40×25 cm. Bühnenbildentwurf zu „Die Verführung“ (Kornfeld). Größe: 36×56 cm. Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Alceste“ (Gluck) 1. Bild, 4. Bild. Größe: 38½×22 cm. Bühnenbildentwurf zu „Turandot“ (Busoni). 2. Akt. Größe 41×29 cm.

323—446. Vereinigte Städtische Bühnen, Frankfurt a. M.

Modelle.

A. Schauspiel.

Sechs Bühnenentwürfe von Ludwig Sievert, „Penthesilea“ (Kleist), September 1921. „Tamar“, Friedrich Wolf, Uraufführung, Februar 1922. „Die Jungfrau von Orleans“ (Schiller), Kathedrale, Mai 1923. „Die Große Landstraße“ (Strindberg; Uraufführung), Stadtpassage, Mai 1923. „Der Kreidekreis“ (Klabund; Uraufführung Januar 1925), Thronsaal. „Faust I.“ (Goethe), Dom, April 1925.

Drei Bühnenbildentwürfe von Walter Dinse, „Regen“ (Somerset Maugham), März 1926. „Florian Geyer“ (Gerhart Hauptmann), Kapitelstube des Neumünsters zu Würzburg, März 1927. „Florian Geyer“ (Gerhart Hauptmann), Schloß Rimpar, März 1927.

B. Oper.

Sechs Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert. „Die ersten Menschen“ (Rudi Stephan; Uraufführung). (Erste expressionistische Operninszenierung). „Der Sprung über den Schatten“ (Krenek; Uraufführung), Dachstube des Dichters Goldhaar, Juni 1924. „Figaros Hochzeit“ (Mozart). Gemach der Gräfin, September 1924. „Figaros Hochzeit“ (Mozart), Festsaal, September 1924. „Salome“ (Richard Strauß), Mai 1926. „Die zehn Küsse“ (Sekles; Uraufführung), Februar 1926.

Drei Bühnenbildentwürfe von Walter Dinse. „Manon“ (Massenet). Park, Oktober 1926. „Sakarah“ (Simon Bucharoff; Uraufführung). „Manon“ (Massenet), Landstraße, Oktober 1926.

Bühnenbildentwürfe.

A. Schauspiel.

Siebenundzwanzig Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert. „Der Sohn“ (Walther Hasenclever; Uraufführung), 1916, Mannheim. (Erste expressionistische Schauspielinszenierung.) „Der Tod des Empedokles“ (Hoelderlin), Aetna, März 1920. „Judith“ (Hebbel), Zelt, April 1920. „Judith“ (Hebbel), Platz in Bethulien, April 1920. „Maria Stuart“ (Schiller), Mortimers Tod (Vorsaal), September 1920. „Prometheus“ (Goethe), September 1920. „Orpheus und Eurydice“ (Kokoschka; Uraufführung), Vor dem Hause des Orpheus, Februar 1921. „Orpheus und Eurydice“ (Kokoschka), Im Hause des Orpheus, Februar 1921. „Orpheus und Eurydice (Kokoschka), Auf dem Schiff, Februar 1921. „Penthesilea (Kleist), September 1921. „Turandot“ (Gozzi-Vollmöller), Umbauszene, Dezember 1921. „Hannibal“ (Grabbe), Moloch, November 1922. „Die Jungfrau von Orleans“ (Schiller), Letzte Szene, Mai 1923. „Die große Landstraße“ (Strindberg; Uraufführung), Stadtpassage, Juli 1923. „Macbeth“ (Shakespeare), Vor Macbeths Burg, Oktober 1923. „Kain“ (Byron), November 1923. „Debureau“ (Melchior Vischer; Uraufführung), Vorstadt, November 1923. „Trommeln in der Nacht“ (Bert Brecht), Bei Balicke, April 1925. „Faust I.“ (Goethe), Straße, April 1925. „Faust I.“ (Goethe). Walpurgisnacht, April 1925. „Faust I.“ (Goethe), Dom, April 1925. „Die beiden Abenteurer“ (Farquhar-Zoff; Uraufführung), Figurinen (Räuberquartett), November 1926. „Ein besserer Herr“ (Walther Hasenclever; Uraufführung), Umbauszene, Januar 1927. „Bonaparte“ (Fritz von Unruh), In den Tuilerien (Treppenhaus), Februar 1927.

B. Oper.

Neunzehn Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert. „Die ersten Menschen“ (Rudi Stephan; Uraufführung). (Erste expressionistische Operninszenierung.) Juli 1920. „Die Zauberflöte“ (Mozart),

Gemach der Pamina (Erste Rokokoinszenierung der Zauberflöte), März 1921. „Moerder Hoffnung der Frauen“ (Hindemith; Uraufführung), Vor der Festung, März 1922. „Sprung über den Schatten“ (Krenek; Uraufführung), Dachstube des Dichters Goldhaar, Juni 1924. „Sprung über den Schatten“ (Krenek), Vor dem Schloß. „Der goldene Hahn“ (Rimsky Korsakoff), Figurine des Königs. September 1925. „Der goldene Hahn“ (Rimsky Korsakoff), Figurinen der Soldaten des Königs. „Siegfried“ (Richard Wagner), Wald, Dezember 1925. „Don Giovanni“ (Mozart), Vor dem Hause des Komthur, April 1926. „Don Giovanni“ (Mozart), Figurine des Don Juan. „Don Giovanni“ (Mozart), Die drei Masken (Figurinen). „Fidelio“ (Beethoven), Letztes Bild, September 1926. „Turandot“ (Puccini), Freier Platz, April 1927. „Turandot“ (Puccini), Figurine des Kaisers Altoum; Studienblätter zur Figurine der Prinzessin Turandot; Der Mandarin, Figurine zu Puccinis „Turandot“; Ping, Figurine zu Puccinis „Turandot“; Henkersknecht, Figurine zu Puccinis „Turandot“; Hofdame, Figurine zu Puccinis „Turandot“; Ein Weiser, Figurine zu Puccinis „Turandot“; Ein Hauptmann, Figurine zu Puccinis „Turandot“; Kostüm zu „Turandot“ (Puccini); Herstellung Theaterkunst Berlin.

Bühnenbildphotos.

A. Schauspiel.

„Macbeth“, Bankett (Bühnenaufnahme), Oktober 1923. „Faust I.“ a) Osterspaziergang (Entwurf); b) Vor Gretchens Haus (Entwurf); c) Zimmer der Marthe Schwertlein (Bühnenaufnahme), April 1925. „Troilus und Cressida“, Bühnenaufnahme. „Die große Landstraße“ (Strindberg; Uraufführung). Vier Photos, Mai 1923. „Debureau“ (Melchior Vischer; Uraufführung), Unter der Brücke, November 1923. „Vasantasena“ (Sudraka-Feuchtwanger), Balkon des Tscharudatta, Januar 1924. „Der Kreidekreis“ (Klabund; Uraufführung), Garten des Ma; Der Saal mit den tausend Augen (Bühnenaufnahme); Januar 1925. „Trommeln in der Nacht“ (Bert Brecht), April 1925. „Anarchie in Sillian“ (Bronnen). „Ein besserer Herr“ (Walther Hasenclever; Uraufführung), Oeffentliche Anlage, Januar 1927. „Kain“ (Byron), Blachfeld. „Tamar“ (Friedrich Wolf: Uraufführung). „Emilia Galotti“ (Lessing). Zwei Zeichnungen. „Tausch“ (Claudel). Ein Bühnenbild. Sämtliche Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert.

B. Oper.

Bühnenbildentwürfe von Ludwig Sievert. „Don Giovanni“. Vor dem Hause des Komturs; Bühnenaufnahme desselben Bildes; Kirchhofsmauer (Rotunde); Festsaal des Don Juan. April 1926. „Der Ring des Nibelungen“. Rheingold:

Freie Gegend auf Bergeshöhen, Nibelheim; Siegfried: Wald. „Othello“ (Verdi), Drei Bühnenaufnahmen. „Nusch-Nuschi“ (Hindemith). „Die zehn Küsse“ (Sekles; Uraufführung), Thronsaal, Gemach, Garten, Februar 1926. „Der goldene Hahn“ (Rimsky-Korsakoff). „Moerder Hoffnung der Frauen“ (Hindemith), Festung. „Fürsten Howansky“, Bühnenbild. „Florian Geyer“ (Gerhart Hauptmann), Schwurszene, Szene des 3. Aktes, Schlußszene. „Manon“ (Massenet): Szenenaufnahme. „Sakrah“: Szenenaufnahme aus dem 2. und 3. Akt. „Rheingold“: Vier Aufnahmen vom Schwimmapparat der Rheintöchter. „Wiener Blut“ (Johann Strauß): Bühnenbild des 3. Aktes. Sechs Aufnahmen vom Opernhaus, Schauspielhaus, Kammerspiele Frankfurt a. M. Ein Kostüm: Turandot.

447—464. Lotte Pritzel, Berlin.

Sechs Figurinen zu „Der Kreidekreis“. Größe: 21×11½ cm.
Vier Figurinen zu „Tartüff“. Größe: 28×16 cm.
Bühnenmodell „Leonce und Lena“.
Sieben Blatt Figurinen zu „Anja und Esther“. Größe: 18×19, 18×10 cm.

465. Stadttheater Rostock.

Bühnenbildentwurf zu „Herodes und Mariamne“ (Walter Rammelt) Oktober 1925. Größe: 54×42 cm.

466—474. Stadttheater Flensburg.

Modell und acht Bühnenbilder zu „Juarez und Maximilian“, Januar 1927. Größe: 22×12 cm.

475—490. Emil Pirchan, Berlin.

Acht große Lichtbilder von Bühnenbildern: „Der ferne Klang“, III. Akt (1925); „Boris Godunow“, Schlußszene (1926); „Zwingburg“ (1924); „Don Morte“. Ballett, Kostümskizzen (1926); „Josefslegende“, Kostümbild Tilla Durieux als Pothiphars Weib. „Boris Godunow“. Vor dem Kreml (1926); „Barbier von Sevilla“ (1927); „Othello“ (Shakespeare), Schlußszene (1921).
Sieben Masken zu „Die Nächtlichen“ (Ballett).
145 Lichtbilder von verschiedenen Inszenierungen.

491—494. Karl Hugo Schmitt, Nürnberg.

Modell zu „König Oedipus (August 1926).
Bühnenbildentwurf zu „König Oedipus“. Größe: 70½×72½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Geisha“, 1. Akt (Juni 1926).
Bühnenbildentwurf zu „Salome“ (1925).

495, 496. Franz Schwerdt, Kaiserslautern.

Bühnenbildentwurf zu „Tote Stadt“ (Oper von Koonjold). Größe: 28½×23½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Barbier von Bagdad“, II. Bild. Größe: 28½×23 cm.

497—500. Arno Richter, Berlin.

Bühnenbildentwurf zu „Barbier von Sevilla“ (1925). Größe: 28×24 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Räuber“ (1925). Größe: 31×19½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Othello“ (1926). Größe: 31½×23½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Frau ohne Schatten“ (1924). Größe: 30½×19 cm.

501—502. Stadttheater Regensburg.

Zwei Bühnenmodelle zu „Faust“ I (November 1926).

503—505. Landestheater Oldenburg.

Bühnenmodell zu „Rheingold“ (März 1925).
Bühnenmodell zu „Cardillac“ (Dezember 1926).
Bühnenmodell zu „Viel Lärm um nichts“ (November 1926).

505a—d. Stadttheater Freiberg i. S.

Photo: Außenansicht. Größe: 16×11 cm.
Photo: Innenansicht. Größe: 23×17 cm.
Bühnenbildphoto: „Die Zirkusprinzessin“. Größe: 10×14½ cm.
Bühnenbildphoto: „Der Kreidekreis“. Größe: 20×14 cm.

505e—g. Herwig, Hildesheim.

Drei Bühnenbildentwürfe zu Strindbergs „Traumspiel“ (für Stadttheater Hildesheim).

506, 507. Ernst Schuch, Berlin.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Traumspiel“. Größe: 27×36 cm.

508—511. Thea Sternheim, Berlin.

Zwei Figurinen zu „Maß für Maß“. Größe: 14×25 cm; Margot Lion als Pompadour. Größe: 15×22½ cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Schule zu Uznach“. I. Akt und II. Bild (1927).

512—516. Günther Hirschl-Protzsch, Breslau.

Figurine zu „Don Juan“, Spanischer Tänzer, Ballett (1925). Größe: 19×20 cm.
Figurine zu „Der Meisterringer“; Schlumbs, der unangenehme Verräter (1925). Größe: 13×5 cm.
Figurine zu „Der Meisterringer“; Die Mama des Fürsten, 40 Jahre alt, auf neu frisiert (1925). Größe: 12×6 cm.
Entwurf: Ausschnitt aus der Raumbühne für Bewegungsdramen und Chöre (Zentralaufbau in Arenabühne).
Bühnenbildentwurf zu „Götz von Berlichingen“ Herberge, 1. Akt, 1. Szene.

517—523. Reinhold Schön, Wien.

Bühnenbildentwurf zu „Die jüdische Witwe“ (Kaiser). 3. Bild (Theater am Schiffbauerdamm, Berlin). Größe: 44×35 cm.

Bühnenbildentwurf zu „Die jüdische Witwe (Kaiser). 1. Bild (Theater am Schiffbauerdamm, Berlin). Größe: 44½×32 cm.
Modell zu „Franziska“ (Wedekind).
Bühnenbildentwurf zu „Franziska“, 2. Bild, Raimundtheater, Wien. Größe: 48×40 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Franziska“, 5. Bild. Größe: 48×38 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Franziska“, 6. Bild. Größe: 47½×38 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Franziska“, 7. Bild. Größe: 48×38 cm.

524—526. Gertrud Bodenwieser, Wien.
Drei Photos aus „Franziska“ mit Tanzgruppen. Größe: 23×15, 20×13, 23×12 cm.

527—530. Deutsches Volkstheater, Wien.
Drei Bühnenmodelle zu „Napoleon“.
Bühnenmodell zu „Jüdische Witwe“ (Reinhold Schön).

531. Burgtheater, Wien.
25 Bühnenbildphotos zu „Minna von Barnhelm“. Aufnahmen von Dr. Hans Böhme.

532. Deutsches Volkstheater, Wien.
25 Bühnenbildphotos zu „Hamlet“ (im Frack). Aufnahmen von Dr. Hans Böhme.

533—535. Harry Täuber, Wien.
Bühnenbildentwurf zu „Erich XIV“ (Mälarlandschaft), Deutsches Volkstheater, Wien (März 1924). Größe: 30×22 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Othello“ (Shakespeare). Größe: 30×22 cm.

536—538. H. Fitger, Bremen.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „Der Kaufmann von Venedig“. Größe: 35½×23 cm.

539. Erwin Scharf, Wien.
Zeichnung: Phantasie für ein religiöses Spiel. Größe: 38½×37 cm.

540—552. Bernhard Pankok, Stuttgart.
Bühnenmodell zu „Faust“ (Busoni), Straße in Wittenberg.
Bühnenmodell zu „Faust“; Vorspiel.
Bühnenmodell zu „Figaros Hochzeit“, 3. Akt.
Bühnenmodell zu „Die Gezeichneten“ (Schreker). 1. Akt.
6 Figurinen zu „Don Gil von den grünen Hosen“ (Braunfels). Größe: 44×28½ cm.
3 Bühnenbildentwürfe zu „Don Gil von den grünen Hosen“. Größe: 45×26, 23×17, 23×17 cm.

553, 554. Fr. Kremmer, Berlin.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Don Juan“. Größe: 16½×12 cm.

555—558. Clemens Holzmeister, Wien.

Vier Bühnenbildentwürfe zu „André Chenier" (Oper von Umberto Giordano).

559—570. Bernd Steiner, Bremen.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Rheingold". Größe: 36×35 1/2, 36×36 cm.
Drei Figurinen zu „Parsifal". Größe: 12×26 1/2, 18×26 1/2, 30×20 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Zauberflöte". Größe: 29 1/2×20 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Hoffmanns Erzählungen", 1. Bild, 2. Bild. Größe: 23 1/2×24, 23×18.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Golem" (d'Albert). Größe: 36×30, 31×37 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Parsifal". Größe: 35×38.

571—576. Stadttheater Bremen.

Sechs Bühnenmodelle zu „Zauberflöte".

577—579. Stadttheater Zürich.

Modell zu „Die lustigen Weiber von Windsor" (Albert Scheider).
Modell zu „Die Zauberflöte" (Lothar Schenk von Trapp).
Modell zu „Arlecchino" (Busoni) (Isler) (1916 bis 1917).

580, 581. Hermann Koch, Bremen.

Zwei Bühnenbildentwürfe „Die Soldaten" (Lenz). Größe: 34×22, 34×17 1/2 cm.

582—584. Richard Schweizer, Zürich—Berlin.

Drei Bühnenbildentwürfe zu „Tristan und Isolde" (Tristan und Kurwenal, Isoldes Ankunft und Isoldes Liebestod). Größe: 26 1/2×18 cm.

585—587. Loe Dahl, Berlin.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Rausch" (1924). Größe: 36×22 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Vor dem Tode" (Strindberg) (1923). Größe: 30×21 cm.

588. Thaliatheater, Hamburg.

Modell zu „Gats" (Georg Kaiser).

589—591. Richard Lamey, Bremen.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Rheinische Rebellen" (Bronnen) (Oktober 1925). Größe 42 1/2 mal 33 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Zurück zu Methusalem" (Februar 1926). Größe: 26×19 1/2 cm.

592—610. Stadttheater Krefeld.

Drei Bühnenbildphotos zu „Kean", 1. Akt, 2. Akt, 3. Akt. Entwurf: C. T. Pilartz. Größe 17 mal 11 1/2 cm.
Bühnenmodell zu „Troilus und Cressida" (Shakespeare), Bühnenbild C. T. Pilartz.
Bühnenmodell zu „Don Quichote" (Lunatscharsky), Bühnenbild C. T. Pilartz.

Bühnenmodell zu „Die lustigen Weiber“, Bühnenbild F. Huhnen.
Bühnenmodell zu „Magie“ (Chesterton), Bühnenbild Prof. Campendonk.
Bühnenmodell zu „Sturz des Apostels Paulus“ (Laukner). Bühnenbild Prof. Campendonk.
Bühnenmodell zu „Wie es euch gefällt“, Bühnenbild Prof. Campendonk.
Figurine zu „Magie“. Prof. Campendonk.
Bühnenbildentwurf zu „Gefängnis“ (Huhnen). Größe: 44½×34½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Colportage“ (Huhnen). Größe: 37×25½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Zweimal Oliver“ (Huhnen). Größe: 36×24 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Julchen und Schinderhannes“ (Huhnen). Größe: 39×28 cm.
Zwei Kostüme zu „Magie“. Prof. Campendonk.
Figurinen-Karikaturen zu „Troilus und Cressida“.
Figurine zu „Tersites“ („Troilus und Cressida“).

611—616. Harald Quedenfeld, Düsseldorf.

Bühnenbildentwurf zu „König Hunger“ (Andrejew). Größe: 38×30 cm.

Bühnenbildentwurf zu „Der fröhliche Weinberg“, 3. Akt. Größe: 46×34 cm.

Vier Figurinen zu „Clown Gottes“. Größe: 30×31, 28×19, 26×12, 44×33 cm.

617—622. Friedrich Winkler-Tannenberg, Berlin.

Bühnenbildentwurf zu „Der Tausch“, 1. Akt. Größe: 44×24½ cm.

Bühnenbildentwurf zu „Kreidekreis“. Größe: 34×25 cm.

Figurine zu „Kreidekreis“. Größe: 25×33 cm.
Drei plastische Figurinen zu „Kreidekreis“.

623—631. Stadttheater Münster.

Bühnenmodell (Heinrich Heckroth) „Der Tänzer unserer lieben Frau“ (Weinrich).

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Mister Kitsch aus Halifax“. Größe: 40×28 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Spielzeugschachtel“ (Debussy). Größe: 40×28 cm.
Zwei Bühnenbildphotos zu „Tragödie“ (Kurt Jooß). Größe: 23×14 cm.

Zwei Bühnenbildphotos zu „Theodora“ (Händel).
Bühnenmodell zu „Theodora“ (Händel), (Heinrich Heckroth).

632, 633. Heinrich Heckroth, Münster.

Schminkmaske für „Theodora“ (Händel). Größe: 35×26 cm.

Kostümskizze zu „Theodora“. Größe: 23×35 cm.

634—638. Erich Thum-Lauckner, Dresden.

Bühnenmodell zu „Euryanthe“ (Staatsoper Dresden).

Vier Figurinen zu „Euryanthe". Größe 26×15, 26×12, 26×13½, 26½×10½ cm.
Bühnenmodell zu „Othello" 3. Akt.
Szenischer Entwurf für „Othello" (Verdi).

639, 640. Stadttheater Osnabrück.

Zwei Bühnenmodelle zu „Figaros Hochzeit" (Ludwig Sievert).

641—647. Egon Wilden, Hagen i. W.

Zwei Bühnenbildentwürfe „Turandot". II. und III. Akt, V. Akt. Größe: 20½×18½, 20×14 cm.
Sieben Bühnenbildentwürfe „König Niccolo".

648—650. Stadttheater Mainz.

Drei Bühnenmodelle zu „Das schlaue Füchslein" (Oper von Leos Janacek, Februar 1927), „George Dandin" (Molière, Oktober 1926), „Gyges und sein Ring" (Hebbel, September 1926).

651—653. Schauspielbühne Godesberg.

Bühnenbildentwurfphoto zu „Adrastos". Größe: 38×21 cm.
Bühnenbildentwurfphoto zu „Das Grab des unbekannten Soldaten". Größe: 38×26 cm.
Bühnenbildentwurfphoto zu „Ollapotrida". Größe: 38×26 cm.

654—656. Heinrich Porep, Baden-Baden.

Figurine zu „Geschichte vom Soldaten, Teufel als Kupplerin" (1926). Größe: 16½×25½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Geschichte vom Soldaten" (1926). Größe: 44×28 cm.
Bühnenbildentwurf zu „W U R" (Czapek, 1926). Größe: 28×26 cm.

657—664. Städtische Schauspiele, Baden-Baden.

Bühnenmodelle zu „Carmen", 1., 2., 3., 4. Akt. Bühnenbild: Ludwig Sievert, August 1922.
Bühnenmodell zu „Ariadne auf Naxos", Bühnenbild: Ludwig Sievert, September 1926.
Zwei Bühnenbildphotos zu „Caesar und Kleopatra", Heinz Porep, Januar 1926. Größe: 11×21 cm.
Zwei Bühnenbildphotos zu „Die Geschichte vom Soldaten", Heinz Porep, März 1926. Größe: 22×15, 21×13 cm.
Bühnenbildphoto zu „W U R", Heinz Porep, Oktober 1925. Größe: 22×15 cm.
Bühnenbildphoto zu „Apostelspiel", Ludwig Sievert, Januar 1925. Größe: 22×14 cm.

665. Wilhelm Treichlinger, Wien.

Modell einer Schulbühne: Szene einer Tragödie.

Die Schulbühne ist die dritte Stufe in der Ausbildung des Schauspielers. Nach sprachlicher und tänzerischer Ausbildung lernt der Schüler hier: Die Auftritte im Drama sind nicht fixiert, sondern von allen Seiten. Der erste Auftritt wird dadurch bindend für alle übrigen in der betref-

fenden Aufführung. Die verschieden aufstellbaren Wände zwingen den Schüler, bevor er noch auf die Bühne kommt, sich richtig auf das Spiel zuzubewegen. Sie lehren so das Hineinspielen in die Handlung resp. Nebenhandlung. (Alle Spielplätze mit Ausnahme des weißen können für die Nebenhandlungen gebraucht werden. Der weiße bleibt dem Höhepunkt der Haupthandlung vorbehalten.) Der Schüler lernt so, das Drama optisch aus Auftritt und Stellung im Raum ohne szenisches Plakat = Dekoration zu gestalten, die Wichtigkeit der Stellung zum Mitspieler, die sich hier mit jedem Schritt fühlbar verändert. Die Farben auf der Schulbühne dienen als Wegweiser. (Aus Schwarz, dem Nichts, strömen kalte und warme Farben [stark und weniger stark geneigte Schrägen] zum All des Weiß.) Die Farbe wechselt mit jedem Schritt, den der Spieler macht. Das Kostüm auf der Schulbühne lehrt im Gegensatze zum heute üblichen Theaterkostüm, das eine Maske ist, die der Spieler vor sich herschiebt, hinter der er sich verbirgt, die Erfassung der Schwierigkeiten, die jedes Kostüm bietet und so das freie Spiel des Körpers durch das Kostüm hindurch.

666—669. Stadttheater Aachen.

Zwei Bühnenbildphotos zu „Der Bauernzorn“ (Ed. Rainacher) (1924/1925). Größe: 22×15 cm.
Bühnenbildphoto zu „Rodelinde“ (Händel), Reinhold Okel (1925/1926).
Bühnenbildphoto zu „Verkündigung“ (Claudel). Reinhold Okel (1925/1926).

670—674a. Landestheater Stuttgart.

Modell „Der blaue Boll“ (Ernst Barlach), Bühnenbild: Felix Cziossek, Oktober 1926.
Modell „Sündflut“ (Ernst Barlach), Bühnenbild: Felix Cziossek, September 1924.
Modell „König Niccolo“ (Wedekind); Bühnenbild: Felix Cziossek, Dezember 1926.
Zwei Modelle „Die Nachtigall“ (Strawinsky), Bühnenbild: Felix Cziossek, 1925.
Modell „Othello“ (Shakespeare), Bühnenbild: Felix Cziossek, November 1923.

675—681. Felix Cziossek, Stuttgart.

Drei Bühnenbildentwürfe zu „Richter von Zalamea“. Größe: 16×11½ cm.
Vier Bühnenbilder zu „Genoveva“ (Hebbel) (Schloß, Gesindestube, Genovevas Gemach, Kerker). Größe: 20×12 cm.

682, 683. G. von Finetti, Berlin.

Zwei Bühnenskizzen zu „Das Glas der Jungfrau“, I. und II. Akt, 1920. Größe:

684. Zuschauerraum der Wiener Staatsoper (Diorama, großes Modell).

Die repräsentative Opernbühne der Musikstadt Wien wurde in den Jahren 1861—1869 von den

Architekten Siccardberg und van der Null — ersterer war der Konstrukteur, letzterer der Ornamentiker — erbaut und am 25. Mai 1869 mit Mozarts „Don Juan“ eröffnet. An der Wiener Ringstraße, die als die schönste Straße der Welt gilt, gelegen, stellt das Gebäude unter Verwendung von Renaissancemotiven ein Meisterwerk individualistischer Baukunst dar. Das Diorama zeigt den Zuschauerraum und einen Teil der Bühne während einer Aufführung der Oper „Turandot“. Der Zuschauerraum, berühmt durch Uebersichtlichkeit und Akustik, ist in Gold und Kreme ausgeführt. An der Saaldecke acht Figurenbilder, ungemein reich die früheren Hoflogen mit den zugehörigen Salons und Stiegen. Der Zuschauerraum faßt 2263 Personen. Die Proszeniumsöffnung ist 14,2 Meter breit, 12,73 m hoch. Die Tiefe der ganzen Bühne beträgt 48 m.

Fremdenverkehrskommission der Bundesländer Wien und Niederösterreich, Wien.

685. Remigius Geyling (Burgtheater Wien).

Bühnenmodell zu „Caesar und Cleopatra“ (Shaw) (1926).
Bühnenmodell zu „Der junge Aar“ (Rostand) (1926).

686—722. Hans Wildermann, Breslau.

Bühnenbildentwurf zu „Der fliegende Holländer“, 1.—3. Akt, mit Grundrissen auf einem Karton. Größe: 15×12½ cm.
Acht Entwürfe zu „Troubadour“. Größe 10×7 cm.
Vier Entwürfe zu „Judith“ (Oper von Ettinger). Größe: 12×8½ cm.
Vierzehn Aquarelle zu „Hannibal“ (Grabbe). Größe: 12×8½ cm.
Zwei Entwürfe zu „Hannibal“ (Grabbe).
Sechs Entwürfe zu „Zauberflöte“.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Und Pippa tanzt“.

723—737. Vereinigte Stadttheater Düsseldorf.

Modell zu „Tannhäuser“, Wartburgsaal, Bühnenbild Schlonski.
Modell zu „Kaufmann von Venedig“, Bühnenbild Breuer.
Modell zu „Wilhelm Tell“ (Rütli), Bühnenbild Hacker.
Modell zu „Die Meistersinger“, Bühnenbild Schlonski.
Modell zu „Belfager“. Bühnenbild Hacker.
Modell zu „Tannhäuser“. Wartburgsaal, Bühnenbild Schlonski.
Modell zu „Heinrich IV.“ (Pirandello), Bühnenbild Breuer.
Modell zu „Ivas Turm“. Bühnenbild Hacker.
Zwei Figurinenentwürfe zu „Heinrich IV.“, 2. Bild (Breuer). Größe: 20×30 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Heinrich IV.“ (Breuer). Größe: 33×31 cm.

Bühnenbildentwurf zu „Gräfin Mariza", 2. Bild. Größe: 21×18 cm.
Figurinenentwurf zu „Kaufmann von Venedig" (Breuer).
Figurine und Schnittzeichnung eines Kostüms des 18. Jahrhunderts und das dazugehörige fertige Kostüm.

737a. Stadttheater Duisburg.

Bühnenmodell zu „Egmont" (Kerkerszene) (Volkram Scharf).

738—770. Schauspielhaus Düsseldorf.

Modell zu „Herodes und Mariamne". Bühnenbild Eduard Sturm (1924/1925).
Modell zu „Antigone" (Juni 1911), Bühnenbild Eduard Sturm.
Modell zu „Prinz von Homburg", Bühnenbild Eduard Sturm (1925/1926).
Modell zu „Major Barbara", Bühnenbild Eduard Sturm (1925/1926).
Modell zu „Manfred", Bühnenbild Eduard Sturm (1924/1925).
Modell zu „Kaiser und Galiläer", Bühnenbild Eduard Sturm (1924/1925).
Grundriß „Paulus unter den Juden", 1. Bild (1926). Größe: 1×25 cm.
Vier Radierungen zu „Leonce und Lena", Januar 1912 (Garten, Zimmer der Leonce, Schlafzimmer des Königs, Saal im Schloß), Entwurf Sturm. Größe: 23½×30 cm.
Zwei Bühnenbildskizzen zu „Razzia", 1. Bild (Vor der Stadt), 6. Bild (Caféecke) (1926/1927). Größe: 74×42, 90×64 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Prinz von Homburg", 3. Bild (Schlacht), 5. Bild (Dom), (Eduard Sturm) (1925/1926). Größe: 79×71, 80×70 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Zweimal Oliver" (Zimmer Olivers, Ballettszene) (Eduard Sturm) (1925/1926). Größe 89×58, 89×71 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Zurück zu Methusalem", II. Abend (Bis an des Gedankens Grenze, Gollway Bucht) (1926/1927). Größe 89½×72, 89½×74½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Paulus unter den Juden", 1. Bild (Palast) (Ed. Sturm) (1926). Größe: 89×64 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Die schöne Schlafende" (Rosso die San Sekondo) 1. Bild (Eduard Sturm) (1926—1927). Größe: 88×64½ cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Mächtiger als der Tod" (Eulenberg) Kabarett, ‚Krankenhaus' (Eduard Sturm) (1925—1926). Größe: 90×72 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Schutzengelspiel" (Max Mell) (1925—1926). Größe: 90×95 cm.
Drei Bilder aus „Kaiser und Galiläer" (Eduard Sturm) (1924—1925). Größe: 29×42½ cm.
Sechs Bühnenbildentwürfe zu „Rausch" (Knut Ström) (1922—1923). Größe: 22½×12½, 20×12, 19½×13, 20½×12½, 19×12½, 19×9½.

771—890. Ausstellung der Bühnenkunstklasse der Staatlichen Kunstakademie, Düsseldorf.

Bühnenmodelle.

1. Benavente, „Tugendhafte Glücksritter", 3. Akt, Saal.
2. Hasenclever, „Menschen", Einheitsdekoration für den 1. Akt.
3. Molnar, „Rote Mühle", Einheitsdekoration.
4. Grabbe, „Scherz, Satire, Ironie usw.", 1. Akt (Schulmeisterstube).
5. Büchner, „Wozzeck", Jahrmarktszene.
6. Shakespeare, „Heinrich der Vierte", Schenke.

97. Wedekind, „König Niččolo", 1. Akt, Gericht.
98. Shaw, „Cäsar und Cleopatra", 5. Akt, Abschied.
99. Shakespeare, „Heinrich IV." (2. Teil) Einheitsdekoration für den 1. Akt.
100. Shakespeare, Sturm, „Die bezauberte Insel", 1. Akt.
101. Grabbe, „Hannibal", 4. Akt, Moloch.
102. Shakespeare, „Othello", 1. Akt, Straße.
103. Calderon, „Richter von Zalamea", 2. Akt, Gasse.
104. Büchner, „Wozzeck", Schlußbild.
105. Wedekind, „König Niččolo", 1. Akt, Gericht.
106. Shakespeare, „Macbeth", 2. Akt, vor dem Schloß.
107. Calderon, „Leben ein Traum", 1. Akt, wilde Gegend.
108. Kleist, „Hermannsschlacht", Schlachtfeld.

Große Bühne.

41. Eine große Bühne in natürlicher Größe. Büchner, „Leonce und Lena", 2. Akt, 3. Szene mit Fig. Modell: „Lena" (41a).

Bodengestaltungen.

Modelle von Bühnenbodengliederungen, gestaltet nach den Erfordernissen der Auftritte, Stellungen und Bewegungen der Schauspieler, die die innere Dynamik der Szene ergibt.

117. Shakespeare, „Macbeth", Gesamtbodengestaltung.
118. Calderon, „Leben ein Traum", Gesamtbodengestaltung.
119. Wedekind, „König Niččolo", Gesamtbodengestaltung.
120. Grabbe, „Hannibal", Gesamtbodengestaltung.

Figurinenmodelle in Lebensgröße.

47. Shakespeare, „Heinrich IV", Falstaff.
48. Shakespeare, „Heinrich IV.", Schotte (Rekrut).

41a. Büchner, „Leonce und Lena“, Lena.
35. Benavente, „Tugendhafte Glücksritter“, Leandro.
40. Shakespeare, „Troilus und Cressida“, Achilles.
42. Shakespeare, „Troilus und Cressida“, Hektor.

Masken (aus Holz geschnitten).

109. Shakespeare, „Sturm“, Ariel.
110. Shakespeare, „Sturm“, Caliban.
111. Benavente, „Tugendhafte Glücksritter“, Dichter.
112. Benavente, „Tugendhafte Glücksritter“, Hauptmann.

Bühnenbildentwürfe.

7. Toller, „Hinkemann“, 2. Akt, vor dem Zirkuswagen.
8. Toller, „Hinkemann“, 5. Akt, Kneipe.
9. Grabbe, „Hannibal“, 1. Akt, Rom.
10. Grabbe, „Hannibal“, 2. Akt, Brand von Numantia.
11. Grabbe, „Hannibal“, 3. Akt, Abschied.
12. v. Fellner, „Die Gänsemagd“, 2. Akt, altes Schloß.
13. Calderon, „Richter von Zalamea“, 3. Akt, Garten.
14. Calderon, „Richter von Zalamea“, 1. Akt, vor der Stadt.
15. Shakespeare, „Heinrich IV.“, 2. Teil, 4. Akt, Sterbezimmer des Königs.
16. Shakespeare, „Heinrich IV.“ 1. Teil, 2. Akt, Schenke.
17. Shakespeare, „Heinrich IV.“, 5. Akt, Schlachtfeld.
18. Grabbe, „Hannibal“, 3. Akt, Abschied (Hinterdeck des Schiffes).
19. Calderon, „Leben ein Traum“, 1. Akt, Saal des Königs.
20. Calderon, „Leben ein Traum“, 1. Akt, wilde Gegend.
21. Grabbe, „Hannibal“, 4. Akt, Gisgon, Warte über dem Haupttor Karthagos.
22. Shakespeare, „Macbeth“, 1. Akt, Schloßhof,
23. Shakespeare, „Macbeth“ 1. Akt, Heideszene.
24. Shakespeare, „Macbeth“, 1. Akt, vor dem Schloß.
25. Shakespeare, „Macbeth“, 3. Akt, Saal im Schloß.
26. Benavente, 1. Bild, Gasthaus.

53. Shakespeare. „Heinrich IV.“, 1. Akt, Schenke.
54. Shakespeare „Heinrich IV.“, 1. Akt. Straße.
55. Shakespeare. „Heinrich IV.“, 5. Akt, Schlachtfeld.
56. Shakespeare. „Heinrich IV.“, 5. Akt, vor Westminster.
57. Meyerbeer, „Prophet“, 3. Akt, in Münster.
58. Shakespeare, „Macbeth“, 4. Akt, Hexenszene.
59. Shakespeare, „Macbeth“, 1. Akt, vor dem Schloß.
60. Meyerbeer, „Prophet“, 2. Akt, vor Münster. 1. Bild, Saal.
61. Benavente. „Tugendhafte Glücksritter“,
62. Büchner. „Wozzeck“, Straße.
63. Wedekind, „König Niččolo“, 2. Akt. Hochgericht.
64. Wedekind, „König Niččolo“, 1. Akt. Schneiderwerkstatt.
65. Büchner, „Wozzeck“, Doktorstube.
66. Shakespeare, „Macbeth“. 2. Akt, vor dem Schloß.
67. Shakespeare, „Heinrich IV.“ . 2. Teil, 4. Akt, Zimmer des Königs.
68. Shakespeare, „Heinrich IV.“. 2. Akt, Zimmer Prinz Heinrichs.
69. Shakespeare, „Macbeth“, 1. Akt, Heide.
70. Shaw, „Cäsar und Cleopatra“ 1. Akt, Thronsaal.
71. Shaw, „Cäsar und Cleopatra“. 3. Akt. Leuchtturm.
72. Büchner, „Wozzeck“, Straße.
73. Büchner, „Wozzeck“, Stube des Hauptmanns.
74. Shaw. „Cäsar und Cleopatra“, 3. Akt, am Kai.
75. Shaw, „Cäsar und Cleopatra“, 4. Akt. Dach des Palastes.
76. Johst, „Der König“, 2. Akt, Straße.
77. Bronnen, „Anarchie in Sillian“, Einheitsdekoration.
78. Büchner, „Wozzeck“, Kaserne.
79. Büchner. „Wozzeck“, Mord.
80. Wedekind, „König Niččolo“, 1. Akt. Schneiderwirkstatt.
81. Shaw, „Cäsar und Cleopatra“, 1. Akt, Thronsaal.
83. Nestroy, „Kyritz-Pyritz“, Zoologischer Garten.
84. Szenenentwurf, Studierzimmer.

85. Johst „Der König“, Arbeitszimmer.
86. Johst, „Der König“, Gefängnis.
87. Hans Sachs, „Kälberbrüten“, Einheitsdekoration.
88. Mohr, „Ramper“ Varieté.
91. Nestroy, „Kyritz-Pyritz“, das Innere der Schenke.
92. Barbagin, Prospekt.
93. Aufbau und Bewegungsstudien für eine Tanzgruppe.
94. Nestroy, „Kyritz-Pyritz“. vor der Schenke.
96. Meyerbeer, „Prophet“, 5. Akt, Festsaal.

Kostümentwürfe.

27/39. Entwurf für ein Faschingskostüm.
43. Shakespeare, „Heinrich IV.“, Warze.
44. Shakespeare, „Heinrich IV.“, Schotte.
45. Shakespeare, „Heinrich IV.“. Bullenkalb.
46. Shakespeare, „Heinrich IV.“, Fallstaff.
49—52. Entwurf für ein Faschingskostüm.
82. Figurinenentwurf, Groteske.
89. Figurinenentwurf, Fantasiekostüm.
90. Figurinenentwurf, Groteske.
95. Figurinenentwurf, Groteske.

Theaterplakate.

113. Plakat für die Aufführung, Meyerbeer, „Der Prophet“.
114, 115. Plakate für ein Theaterfest.
116. Plakat für die Aufführung, Shakespeare, „Troilus und Cressida“.

Photographische Aufnahmen nach Entwürfen von Prof. W. von Wecus von Aufführungen des Stadttheaters Bonn.

121. Rostand, „Die Romantischen“, Einheitsdekoration (1926).
122. Wilde, „Salome“ Einheitsdekoration (1926).
123. Schmidt-Bonn, „Mutter Landstraße“, 1. Akt, Gebirgsstraße (1926).
124. Eichendorff, „Die Freier“, Gartenbild (1927).
125. Eichendorff, „Die Freier“, 2. Bild. Schenke (1927).
126. Wehner, „Das Gewitter“, vor dem Haus (1926).
127. Wilde, „Salome“, gesamte Dekoration (1926).
128. Kaiser, „Bürger von Calais“, 3. Akt, vor der Kirche (1926).
129. von Unruh, „Bonaparte“, vor dem Glacis von Vincennes, 3. Akt (1927).

130. Shaw, „Cäsar und Cleopatra“, 1. Akt, 2. Bild (1926).
131. Ernst, „Brunhild“, Einheitsdekoration (1926).
132. Lernet-Holenia, „Demetrius“, roter Platz in Moskau (1927).
133. Grabbe, „Hannibal“ Schlußbild 5. Akt (1925).
134. Shakespeare, „Wie es euch gefällt“, Ardennerwald (1925).

891—894. Johannes Schröder, Hamburg.

Vier Bühnenbildentwürfe zu „Die echten Sedemunds“ (Ernst Barlach). Größe: 22×18½, 26½ mal 18½, 26½×18½ cm.

895—905. Stadttheater Basel.

Sechs Figurinenentwürfe zu „Zauberflöte“ (Pamina, Tamino, Monostatos, Papageno, Papagena, Altes Weib) (Frau Rosa Artaria) (1926).
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Zauberflöte“, 1. und 2. Akt. Größe: 33×26 cm.
Bühnenbild zu „Herodes und Mariamne“.
Zwei Blatt Figurinen zu „Herodes und Mariamne“. Größe: 26×34½ cm.

906—911. Hans Strohbach, Köln.

Bühnenbildentwurf zu „Walküre“, 3. Akt. 1922. Größe: 31×37½ cm.
Zwei Figurinen zu „Turandot“ (Henker, Ping Pang Pong). Größe: 20½×28½, 22×24 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Liebe zu den drei Orangen“, 2. Akt, 2. Bild; 3. Akt, 3. Bild. Größe. 48×36½ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Der wunderbare Mandarin“ (Bela Bartok) (1926). Größe: 40×28 cm.

912, 913. Helmuth Jürgens, München-Gladbach.

Bühnenbildentwurf zu „Herzog Theodor von Gothland“ (Grabbe). Größe: 65×56 cm.
Bühnenbild zu „Macbeth“. Größe: 63×44 cm.

914, 915. Hermann Alberti, Dresden.

Bühnenbildentwurf zu „Wilhelm Tell“, 2. Akt. 2, (1925). Größe: 25×21 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Peer Gynt“, 3. Akt, 3, (1925). Größe: 19×16 cm.

916—920. Helmuth Ebbs, Stuttgart.

Fünf Bühnenbildentwürfe zu „Traumspiel“ (Schlußbild, Vor dem Theater, Heiterbucht). Größe: 23×27½ cm.

921—1012. Staatstheater, Dresden.

Vier Kostümbilder zu „Turandot“ (Puccini) von Prof. Fanto. Größe: 120×90 cm.
Neun Originallithographien zu „Don Giovanni“ (Prof. Slevogt).
Bühnenmodell zu „Aïda“, Entwurf A. Pältz und Hasait. (Opernhaus), Juni 1923.

Bühnenmodell zu „Turandot", Entwurf Fanto und Hasait. (Opernhaus), Juli 1926.
Bühnenmodell zu „Dr. Faust", Entwurf Dannemann. (Opernhaus), Mai 1925.
Bühnenmodell zu „Don Giovanni", Entwurf Prof. Slevogt. (Opernhaus), April 1924.
Bühnenmodell zu „Boris Godunow", Entwurf Chudjakoff. (Opernhaus), Februar 1923.
Bühnenmodell zu „Cardillac", Entwurf Raffaelo Busoni (Opernhaus), November 1926.
Bühnenmodell zu „Die Macht des Schicksals", Entwurf A. Pältz (Opernhaus), März 1926.
Bühnenmodell zu „Die Zauberflöte", Entwurf Hasait. (Opernhaus), Mai 1921.
Bühnenmodell zu „Tristan", 2. Akt, Entwurf Hasait. (Opernhaus), 1915.
Bühnenmodell zu „Josephslegende", Entwurf Pältz. (Opernhaus), September 1924.
Bühnenmodell zu „Feuersnot" (Richard Strauß), Entwurf A. Pältz. (Opernhaus), September 1924.
Bühnenmodell zu „Feuersnot" (Richard Strauß), Entwurf A. Pältz (Opernhaus), September 1924.
Bühnenmodell zu „Penthesilea (Oper), Entwurf A. Pältz und Hasait. (Opernhaus), Januar 1927.
Bühnenmodell zu „Die Jungfrau von Orleans", Entwurf Mahnke (Schauspielhaus), Oktober 1926.
Bühnenmodell zu „Dame Kobold", Entwurf Mahnke. (Schauspielhaus), März 1926.
Bühnenmodell zu „Anarchie in Sillian", Entwurf Mahnke. (Schauspielhaus), August 1927.
Bühnenmodell zu „Volpone", Entwurf Mahnke, (Schauspielhaus), November 1926.
Zwei Bühnenmodelle zu „Turandot" (Schiller). Entwurf Mahnke. (Schauspielhaus), Oktober 1923.
Bühnenmodell zu „Hermannsschlacht", Entwurf Mahnke. (Schauspielhaus), mit fünf Nebenmodellen, Januar 1926.
Zwei Bühnenmodelle zu „Die deutschen Kleinstädter", Entwurf Mahnke. (Schauspielhaus), April 1923.
Fünf Dekorationsentwürfe zu „Tanzsinfonie" (Aravantinos). Größe: 29×21½ cm.
Zwei Dekorationsentwürfe zu „Moerder Hoffnung der Frauen" (Hindemith), Prof. Kokoschka.
Drei Dekorationsentwürfe zu „Parsifal" (Professor Altenkirch), März 1914.
Dekorationsentwurf zu „Macht des Schicksals" (A. Pältz), März 1926.
Dekorationsentwurf zu „Die Hochzeit des Mönches" (Schattmann) (A. Pältz), November 1926.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „Lucifer" (Stucken). 1925.
Sieben Bühnenbildentwürfe zu „Zweimal Oliver" (Kaiser), Entwurf Mahnke, 1926. Größe: 41 mal 34 cm.
Vier Bühnenbildentwürfe zu „Die Familie Schroffenstein", Entwurf Mahnke, 1926. Größe: 50 mal 42 cm.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Indipohdi“ (Hauptmann), Entwurf Ivo Hauptmann, 1922. Größe: $43^1/_2 \times 27^1/_2$ cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Emilia Galotti“, Entwurf Mahnke, 1925. Größe: 49×42, 44×41 cm.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „Faust I“, Entwurf Prof. Altenkirch, 1914. Größe: 61×45, 35×29, 61×45 cm.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „König Ottokars Glück und Ende“, Entwurf Prof. Altenkirch, 1915. Größe: 60×46, 60×48, 60×46 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Heilige Johanna“ (Shaw), Entwurf Mahnke, 1924.
Bühnenbildphoto „Die Laune des Verliebten“, Entwurf Mahnke, Mai 1926. Größe: 21×14 cm.
Zwei Bühnenbildphotos zu „Stella“, 2. und 3. Akt, Entwurf Mahnke, September 1925. Größe: $23^1/_2 \times 14$, 26×16 cm.
Vier Bühnenbildphotos zu „Leben ein Traum“, Entwurf Mahnke, August 1925. Größe: 21×16, 20×15, 21×15, $22 \times 14^1/_2$ cm.
Drei Bühnenbildphotos zu „Herodes und Mariamne“, Entwurf Mahnke. Größe: 21×14, 22×14 cm.
Neun Bühnenbildphotos zu „Wilhelm Tell“, Entwurf Mahnke, (Vierwaldstättersee, 21×14; Zwing Uri, 21×16; Stauffachers Haus, 21×16; Walter Fürst, 22×15; Attinghausen, 2×16; Tells Haus, 22×15; Altdorf, 21×15; Hohle Gasse, 21×16; Tells Flur, 22×13 cm), Februar 1925.
Zwei Bühnenbildphotos zu „Die Jungfrau von Orleans“, Oktober 1926. Größe: 22×15 cm.

1013—1039. Adolf Mahnke, Dresden.

Drei Bühnenbildentwürfe zu „Rheingold“. Größe: 35×28 cm.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „Die Walküre“. Größe: 35×28 cm.
Drei Bühnenbildentwürfe zu „Siegfried“. Größe: 35×28 cm.
Sechs Bühnenbildentwürfe zu „Götterdämmerung“. Größe: 35×28 cm.
(Noch nicht aufgeführte Inszenierung. Zusammenschluß durch eine große Linie (Leitmotiv) in räumlich-rhythmischer Gliederung; Illusion nur für den szenischen Ausdruck, nicht für gegenständliche Einzelheiten.)
Neun Bühnenbildentwürfe zu „Die Elixiere des Teufels“ (Pantomime, Dezember 1925). (Einheitliche, unveränderte Staffelung des Bühnenbodens in allen Bildern für den choreographischen Aufbau. Raumillusion durch Silhouetten und Konturen in Schleiern, farbige Abstimmung durch Beleuchtung und Transparente.) Größe: $23 \times 20^1/_2$ cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Der Protagonist“ (Oper von Weill, März 1926). (Improvisierte Probebühne einer englischen Wandertruppe in einem Landgasthof, Theater auf dem Theater. Heitere Pantomime [im Modell], Tragikomödie, Finale, in

der Vorspiel-Dekoration, Skizze 2.) Größe: 52 mal 38, 48×38½ cm.
Modell zu „Der Protagonist“.

1040—1073. Rudolf Schröder, Schauspieler, Staatstheater, Dresden.

1. „Das gewandelte Teufelchen“; Bühnenbildentwurf, ausgeführt Staatstheater, Dresden.
2. „Faust“; Prolog im Himmel; Studierzimmer; Bühnenbildentwurf.

3a—f. „Räuber“, Bühnenbildentwürfe: a. Zimmer im Schloß; b. Schenke; c. Gegend an der Donau; d. Wald; e. Garten; f. Saal im Schloß;

4a—h. „Richard III.“, Bühnenbildentwürfe: a. Vor dem Tower; b. Zimmer im Palast; c. Zimmer im Tower; d. Straße; e. Zimmer im Tower; f. Hof in Baynards Schloß; g. Staatszimmer im Palast; h. Zelt.

5a. „Wozzeck“; Freies Feld.
b. „Wozzeck“; Am Fenster.
c. „Wozzeck“; Das Innere der Bude.
d. „Wozzeck“; Wachstube.
e. „Wozzeck“; Wirtshaus.
f. „Wozzeck“; Weg zum Teich.
6a. Theatergebäude; Modell.
b. Theatergebäude; Fassade.
7a. Zuschauerraum; Modell.
b. Zuschauerraum; Bildliche Darstellung.
c. Zuschauerraum; Längsschnitt.
8a. Bodenbewegung der Bühne; Modell.
b. Bodenbewegung der Bühne; Grundriß.

9. „Maria Magdalene“, 1. Akt; Modell.
10. „Ugolino“; Hungerturm zu Pisa; Modell.
11. „Judith“; Bethulien.
12. Bildliche und schematische Darstellung der Szene des Schwarzen Ritter.
13. Wandelgänge.

1074—1097. Aufnahmen während der Vorstellung (aufgenommen während der Vorstellung von Dr. Hans Böhn, Berlin, mit Ermanox Kamera):

Fünf Aufnahmen zu „Razzia“ (Rehfisch), Schillertheater, Berlin; Bühnenbild Pirchan. Größe: 17×12½, 11½×8½ cm.
Zwei Aufnahmen zu „Die Macht des Schicksals“, Staatsoper, Berlin; Bühnenbild Aravantinos. Größe: 11½×8½ cm.
Zwei Aufnahmen zu „Florian Geyer“, Staatstheater, Berlin; Bühnenbild Neher. Größe: 11½ mal 8½ cm.
Fünf Aufnahmen zu „Der Patriot“, Lessingtheater, Berlin; Bühnenbild Neher. Größe: 11½×8½, 17 mal 12½ cm.
Zwei Aufnahmen zu „Diener zweier Herren“, Salzburger Festspiele; Bühnenbild Witzmann und Laske. Größe: 11½×8½ cm.
Aufnahme zu „Amphitryon“, Staatstheater, Berlin; Bühnenbild Pirchan.

Aufnahme zu „Franziska", Theater am Nollendorfplatz, Berlin; Bühnenbild Karlheinz Martin. Größe: $11^1/_2 \times 8^1/_2$ cm.
Drei Aufnahmen zu „Hamlet", Staatstheater, Berlin; Bühnenbild Neher. Größe: $11^1/_2 \times 8^1/_2$ cm.
Aufnahme zu „Der Diktator", Lessingtheater, Berlin; Bühnenbild Neher. Größe: $11^1/_2 \times 8^1/_2$ cm.
Zwei Aufnahmen zu „Räuber", Staatstheater, Berlin; Bühnenbild Traugott Müller. Größe: $11^1/_2 \times 8^1/_2$ cm.

1098. Tanzgruppe Palucca, Dresden. 68 Photos.

1099. Tanzgruppe Bodenwieser, Wien. 12 Photos.

1100. Gymnastik Elisabeth Lenz, Dresden. 4 Photos.

1101—1114. Gruppe Jarmila Kröschlova „Theater der Bewegung", Prag.

5 Kostümfigurinen: Polichinell aus Debussy „Die Spielzeugschachtel" — Pierrot aus Debussy „Die Spielzeugschachtel" — Prinzessin aus Kröschlova „Der Weg zum Abenteuer" — Wilde aus V. Rieti „Robinson und Freitag".
Elf Photos, Die Bewegungslehre des Tänzerschauspielers.
Vier Szenen aus Debussy „Die Spielzeugschachtel".
Vier Szenen aus Kröschlova „Der Weg zum Abenteuer".

1114a. Yvonne Georgi, Hannover. Photos.

1114b. Hertha Feist, Berlin. Photos.

1115—1124. M. Köppen, Magdeburg.

Fünf Figurinen auf einem Blatt; Sent Mahesa. Größe: $98 \times 65^1/_2$ cm.
Fünf Figurinen auf einem Blatt; Sachetto. Größe: 95×68 cm.

1125. Tanzschule Gertrud Steinweg, Dresden. 9 Photos.

1126. Tanzschule Mary Wigmann, Dresden. 9 Photos.

1127. Tanzbühne der Stadt Münster. 7 Photos: Tanzfolge, Groteske, Brautfahrt, Szenenbild.

1128. Tanzgruppe Laban, Würzburg.

Tanztheatermodell nach Ideen Rudolf von Labans. Entwurf von J. Stegmann und H. Zeidner. Grundriß zum Tanztheater.
Icosaeder; systematische Darstellung der harmonischen Bewegungsmöglichkeiten des Menschen in Räumen (die Fäden zeigen die verschiedenen Richtungen der harmonischen Bewegungen).
Bewegungsschrift (Choreographie).
Figürliche Darstellung verschiedener gesetzmäßiger Bewegung in vier Richtungen zielstrebig.

1. Vierstrebig; 2. vierstrebig; 3. einstrebig; 4. zweistrebig; 5. dreistrebig; 6. einstrebig in Drehung. Bilder: Don Juan, Narrenspiegel, Hamburger Bewegungschöre.

1129, 1130. Zwei Masken: Tanz der seltsamen Gestalten, „Der Sturm" (Shakespeare).

1131—1136. Leopold Lustig, Dresden.
Bühnenbildentwurf zu „Leichte Olivia". Größe: 26½×19 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Ueberfahrt". Größe: 31½×16½ cm.
Drei Figurinen zu „Der eingebildete Kranke", „Die Gezierten", „Wer weint um Juckenack?".
Bühnenbildentwurf zu „Der Arzt am Scheideweg". Größe: 40×23 cm.

1137. Gartenfigur: „Don Giovanni". Entwurf Slevogt, modelliert Kreß (Inszenierung der Dresdner Staatsoper).

1138—1174d. Stadttheater Magdeburg.
Zwei Bühnenmodelle zu „Gong", Bühnenbild Pirchan.
Bühnenmodell zu „Boris Godunow", Bühnenbild Krayl.
Bühnenmodell zu „Schatzgräber", Bühnenbild Werner.
Bühnenmodell zu „Neugierige Sternlein" (Bethge-Kuhn), Entwurf Werner.
Bühnenmodell zu „1001 Nacht" (Strauß), Entwurf Werner.
Bühnenmodell zu „Zauberflöte" (Sarastros Garten), Entwurf Werner.
Bühnenmodell zu „Salome", Entwurf Herwig, Hildesheim.
Bühnenmodell zu „Das Kaffeehaus", Entwurf Herwig, Hildesheim.
Vier Bühnenbildentwürfe zu „Chaplin", Alfred Mahlau, November 1925. Größe: 55×45 cm.
Bühnenbildentwurf und Ideenskizzen zu „Moerder Hoffnung der Frauen".
Fünf Bühnenbildphotos zu „Gong".
Sieben Figurinen zu „Gong" von Pirchan. Größe: 22×23, 11×13, 11×13, 11×18, 17×25, 9×17, 19×25 cm.
Acht Bühnenbildentwürfe zu „Boris Godunow" (G. Krayl). Größe: 24×17, 21×13, 24×18, 24×18, 18×14, 24×18, 25×18, 25×18.
Bühnenbildentwurf zu „Zauberflöte", 5. Bild (Werner).
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Aida" (Herwig, Hildesheim). Größe 63×48 cm.
Vier Bühnenmodelle zu „Tannhäuser" (Pasetti, München).

1175—1279. Städtische Bühnen, Leipzig.
Acht Bühnenmodelle zu „Jonny spielt auf", Bühnenbild W. Brügmann (Februar 1927).

Vier Bühnenmodelle zu „Fidelio", Bühnenbild Aravantinos (November 1926).

Vier Bühnenmodelle zu „Parsifal", Bühnenbild Aravantinos (April 1925).

Fünf Bühnenmodelle zu „Die Macht des Schicksals", Bühnenbild Hugo Steiner-Prag (September 1926).

Bühnenmodell zu „Gille und Jeanne", Bühnenbild Baranowsky (Juni 1923).

Bühnenmodell zu „Heinrich aus Andernach", Bühnenbild Wilhelm Dobra (September 1925).

Bühnenmodell zu „Das Zauberwort" (Ravel), Bühnenbild W. Brügmann (Mai 1927).

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Die Meistersinger" (Oktober 1920).

Drei Bühnenbildphotos zu „Arlecchino" (Busoni), Bühnenbild Brügmann (April 1926). Größe: 23×19 cm.

Drei Photos zu „Fidelio", Bühnenbild Aravantinos (November 1926). Größe: 22×16 cm.

Drei Photos zu „Ariadne auf Naxos", Bühnenbild W. Dobra (Mai 1926). Größe: 23×19 cm.

Drei Photos zu „Der liebe Augustin" (Leo Fall). Bühnenbild W. Brügmann (November 1926). Größe: 23×18 cm.

Vier Photos zu „Figaros Hochzeit", Bühnenbild Oswald Ihrke (Mai 1926). Größe: 18×24 cm.

Fünf Photos zu „Louis Ferdinand von Preußen" (Unruh), Bühnenbild Heinrich Hußmann (September 1926). Größe: 20×14, 17×10½, 19½×14½, 20×11, 13½×20 cm.

Drei Photos zu „Die gelbe Rose" (Kornfeld), Bühnenbild Paul Tiersch (19. Januar 1927). Größe: 21×14, 22×16, 22×16 cm.

Zwei Photos zu „Kabale und Liebe", Bühnenbild Paul Thiersch, Halle (November 1926). Größe: 20×14½, 21×13 cm.

Zwei Photos zu „König Johann" (Shakespeare), Bühnenbild Paul Thiersch, Halle (Mai 1925). Größe: 21½×14½, 20×16 cm.

Zwei Photos zu „Demetrius", Bühnenbild Baranowsky, Dresden (November 1925). Größe: 23×15, 22×15½ cm.

Drei Bühnenbildphotos zu „Heinrich IV. oder Die lebende Maske", Entwurf Hußmann (Oktober 1925). Größe: 22½×16½, 22×14, 22×14 cm.

Fünf Bühnenbildphotos zu „Clavigo" (Oper von Ettinger), Entwurf W. Brügmann (Oktober 1926).

Drei Bühnenbildphotos zu „Der Evangelimann", Entwurf Dobra (Januar 1925).

Fünf Bühnenbildphotos zu „Turandot" (Busoni), Entwurf Brügmann (April 1926).

Vier Bühnenbildphotos zu „Der Widerspenstigen Zähmung", Entwurf Baranowsky, Dresden (Dezember 1926).

Vier Bühnenbildphotos zu „Samson und Dalila", Entwurf Oswald Ihrke (März 1926).

Bühnenbildphoto zu „Mona Lisa“, Entwurf Dobra (September 1926).
Zwei Bühnenbildphotos zu „Die Zeit wird kommen“ (Roland), Entwurf Hußmann (März 1926).
Fünf Bühnenbildphotos zu „Der Kuckucksknecht“ (Zech), Entwurf Joh. Schröder, Hamburg (Februar 1927).
Drei Bühnenbildphotos zu „Spiegelmensch“ (Werfel), Entwurf Baranowsky, Dresden (Oktober 1921).
Drei Bühnenbildphotos zu „Die Wandlung“ (Toller), Entwurf Prof. Thiersch, Halle (August 1924).
Drei Bühnenbildphotos zu „Die heilige Johanna“, Entwurf Prof. Thiersch, Halle (Februar 1925).
Sechs Bühnenbildphotos zu „Klaus Michel“, Entwurf Hugo Steiner-Prag (Oktober 1926).
Bühnenbildphoto zu „Julius Caesar“, Entwurf Prof. Baranowsky, Dresden (April 1926).
Diapositive zu „Oberon“. Bühnenbilder W. Dobra. Größe: 10×8 cm.

1280. H. v. Wilcke, Dresden.

Bühnenbildentwurf zu „Hamlet“, Zimmer im Schloß. Größe: 48×32 cm.

1281—1287. Niederdeutsche Bühne, Hamburg.

Bühnenbildentwurf zu „Klaus Kniephof“. Größe: 48×31 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Mysterienspiel“ (Entwurf A. E. de Bruyker). Größe: 27×40 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Narrenspiel III.“ (Bruyker). Größe: 32×49 cm.
Drei Bühnenbildphotos zu „De Dütsche Michel“. „Luzifer“. „Narrenspiegel“. Größe 8×13 cm.
Hans-Sachs-Spiele „Thespiskarrn“. Größe 66 mal 45 cm.

(Zu den Niederdeutschen Laienbühnen. Mit Ausnahme des Ernst-Drucker-Theaters in Hamburg gibt es keine niederdeutsche Berufsbühne. Versuche, auch sonst solche zu schaffen, haben sich nirgends halten können. Da sind ernst strebende Laien auf den Plan getreten, um das wertvolle Kulturgut, das die reiche niederdeutsche Literatur seit 1900 bietet, der breiten Masse Niederdeutschlands darzubieten. Solche Laienbühnen, die meist im engsten Anschluß mit den örtlichen Berufstheatern und unter künstlerischer Mitwirkung von Berufsschauspielern arbeiten, sind in Hamburg, Kiel, Flensburg, Schwerin, Rostock, Oldenburg und Braunschweig, dazu eine Reihe in kleineren Städten. Welche Arbeit diese Bühnen leisten, ist vielleicht aus den durchschnittlichen Jahresaufführungsziffern zu ersehen, die für Hamburg 300, für Kiel und Flensburg je 150 beträgt. Die bedeutendsten Autoren der niederdeutschen Literatur sind Stavenhagen, Boßdorf, Wagenfeld, Gorch Fock, in neuerer Zeit Ehrke, Schurek, Ludwig Hinrichsen und Hinrichs.)

1288—1293. Hugo Steiner-Prag, Leipzig.

Bühnenbildentwurf „Die Macht des Schicksals" (September 1926). Größe: 38×32 cm.
Bühnenbildentwurf zu „John Gabriel Borkmann" (Mai 1925). Größe: 49×40 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Wer niemals einen Rausch gehabt" (Dezember 1926). Größe: 37×28, 37×31 cm.
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Klaus Michel" (Oktober 1926). Größe 30×24 cm.

1294—1306. Hans Seifert, Eger.

Bühnenmodell (neue Bühnenform). Größe: 31 mal 25 cm.
Dazu: Perspektiver Schnitt, Größe: 36×27 cm; Drei Schaubilder. Größe: 30×20, 35×28, 37 mal 26 cm.
Acht farbige Skizzen zu Ibsens „Peer Gynt": Aases Hof, Szene mit der grün Gekleideten, Dovreschloß, Hütte hoch oben im Gebirge, Aases Tod, Anitras Zelt, Irrenhaus, Sonnenaufgang.

1317—1321. Stadttheater Eisenach.

Drei Bühnenbildentwürfe zu „Der verliebte Beifu", Bühnenbild Hecht. Größe: 26×20, 43½×28 cm.
Bühnenmodell zu „Das Leben König Eduards II. von England" (Brecht), Bühnenbild Hecht.
Bühnenmodell zu „Die Komödie der Irrungen", Bühnenbild Hecht.

1322—1328. Landestheater Altenburg.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Die Macht des Schicksals".
Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Romeo und Julia" (Gounod, 1. und 2. Bild) (Hartmann). Größe: 37×22 cm.
Bühnenmodell zu „Francesca di Rimini" (Zadonai), Bühnenbild Hartmann (März 1925).
Bühnenmodell zu „Fatme". Bühnenbild Hartmann (Februar 1926).
Bühnenmodell zu „Höllisch Gold", Bühnenbild Hartmann (April 1926).

1329—1331. Stadttheater Bamberg.

Bühnenmodell zu „Don Juan" (September 1926).
Bühnenmodell zu „Carmen", Arena (Oktober 1926).
Bühnenbild zu „Undine". Entwurf.

1332. Landestheater Meiningen.

Bühnenmodell „Die jüdische Witwe".

1333—1357. Heidelberger Festspiele.

Zwei Skizzen zu „Urfaust": Szene in der Kirche, Gretchens Stube. Entwurf Dr. Schmieder. Größe: 45×21, 46×21 cm.
Skizze für Umgestaltung des Schloßhofes als Spielstätte für „Sommernachtstraum". Entwurf Dr. Schmieder. Größe: 83×53 cm.

Fünf Diapositive zu „Sommernachtstraum“. Größe: 32×26, 35×28 cm.

Modell der Spielstätte im Schloßhof mit „Sommernachtstraum“.

Bühnenmodell „Urfaust im Bandhaus“.

Sechs Diapositive zu „Urfaust (4)“. Größe: 38×28, 29×39 cm.

Sechs Diapositive zu Uraufführung „Muncken Vendt“ (1926) (Stadttheater Heidelberg). Größe: 38×28, 29×39 cm.

Drei Skizzen zu „Urfaust“ (Spaziergang, Fausts Studierstube, Brunnenszene), Entwurf Dr. Schmieder.

1358—1377. Ludwig Zuckermandl-Bassermann, Berlin.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Coriolan“ (1919). Größe: 32×26, 35×28 cm.

Vier Diapositive zu „Christus“ (Strindberg) als Festspiel.

(19 Szenen in einem Grundbau. Spieldauer 40 Minuten. Der Grundbau ist das Innere eines idealen Domes. Das Licht allein verwandelt einen schwarzen Nachthimmel in die ragenden Pfeiler eines Domes. Bild I zeigt die Schlußbeleuchtung des Vorspiels. Im Anfang des Vorspiels sehen wir nur die Hirten vor dem Nachthimmel. So verdichtet sich die Dunkelheit zum Dom, indem allmählich Licht durch die hohen Fenster bricht. Das ist die sichtbare Verkündigung. Auf Bild II und III denke man sich den Hintergrund wieder total schwarz. Der Dom ist im Dunkel. Die Jünger Christi kämpfen für die jetzt unsichtbare Idee. Bild IV zeigt das Kreuz, umrissen wieder von den hohen Fenstern, gebildet aus dem Mittelpfeiler des Domes und einem Querbalken. Der Schlußteil bringt die Vernichtung der römischen Kaiser: Caligula, Claudius und Nero, der zuletzt in einem tiefen Sumpf in der Nacht versinkt. Dann leuchtet noch einmal der Dom auf.

Bühnenmodell „Egmont“ (Egmont und Alba).

Bühnenmodell „Nach Damaskus“.

Folge von sieben plastischen Modellen zu „Coriolan“ nebst Photos der einzelnen Inszenierungsbilder.

Fünf kleine Drehbühnenmodelle zu einer „Peer-Gynt“-Inszenierung, Akt 1—5. Herauskehrung des inneren Inhaltes des Stückes. Dieser ausgedrückt durch Eigenschaften des Kreises: Zentrum, Radiallinien und Peripherie. Bei aller symbolhaften Anordnung absolute Wahrung großer Natureindrücke in den Akten 1, 3, 5. Die Akte 2 und 4 sind Parallelen und als Traumbilder behandelt. — Der große Krumme, Akt 2, ist eine Ringmauer, die den Peer von Solveig trennt. Die Sphinx, Akt 4, ist wieder der Krumme als Mauer mit dem Sphinxkopf.

Akt 1. Peer trifft Solveig, Solveig im Zentrum.

Akt 2. Peer hat sich von Solveig entfernt, Peripherie.

Akt 3. Peer kehrt zu Solveig zurück, Zentrum.

Akt 4. Peer hat sich von Solveig entfernt, Peripherie.

Akt 5. Peer geht den Peripherieweg, schließlich den dritten Kreuzweg (Radialweg) hinauf zu Solveig im Zentrum.

1378—1383. Friedrichtheater Dessau.

Figurine zu „Groß-Sganarell". Marphurios, Entwurf Dr. Löffler (1925). Größe: $37^1/_2 \times 41$ cm.
Vier Bühnenbildentwürfe zu „Zauberflöte". Entwurf Dr. Löffler (2. Akt, 6. Bild, Oisis und Osiris, Größe 51×36 cm, 3. Akt, 12. Bild, Bald prangt, den Morgen zu verkünden, Größe: 60×37 cm, 2. Akt, 8. Bild, Arie des Monostatos: Alles fühlt der Liebe Freuden, Größe: 53×38 cm, Königin der Nacht, Größe: 53×39 cm) (1925).
Modell: Joseph und seine Brüder.

1384. Dr. Bardi, Berlin.

Oelbild aus dem zweiten Akt „Fatme" (1926). Größe: 53×37 cm.

1385—1401. L'école Medgyès pour la Technique du Théâtre, Paris.

Sieben Masken.
Zwei Zeichnungen: Bühnendurchschnitt und Grundriß, Arch. Erno Goldfinger.
Bühnenmodell zu „Das Leben ein Traum", Bühnenbild Gretchen Powel.
Zwei Bühnenmodelle zu „Les Caprices de Marianne" von Musset, Bühnenbild George Vakalo und Jean Sarantidis.
Bühnenmodell zu „Uba-Rei", Bühnenbild Stephan Rajk.
Bühnenmodell zu „Walpurgisnacht", Ballett von Gounod, Bühnenbild Etienne Rajk, Assistent.
Bühnenmodell Theater Nr. 1, Transformation einer gewöhnlichen Bühne in Architektur, permanente Elemente, Bühnenbild Ladislax Medgyès.
Bühnenmodell zu „On ne badine pas avec l'amour" von Musset, Bühnenbild Valentine de Quergain.
Bühnenmodell „Bocksgesang" (Werfel). Bühnenbild Evelyn Prentiss.

1402—1419. Theaterklasse der Staatl. Akademie für Kunstgewerbe, Dresden.

Vier große Figurinen.
Acht Farbenstudien von Ludwig Wicklein. Größe: $20 \times 10^1/_2$, 15×17, $16 \times 17^1/_2$ cm.
Sechs Bühnenmodelle Ludwig Wicklein, Hohrath, Engel, Preußer.

1420—1424. Professor Baranowsky, Dresden.
Zwei Dekorationsskizzen zu „Der Widerspenstigen Zähmung". Größe: 24×16 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Fiesko". Größe: 28 mal 22 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Julius Caesar". Größe: 28×24 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Demetrius".

1425—1430. Walter Renée Fuerst, Paris.
Bühnenmodell, Dekorationen für „Empereur Jones".
Bühnenmodell und zwei Photos zu „Pompeius der Große" von Masefield.
Vier Bühnenbildskizzen zu „Stimmen aus dem Dunkel". Größe: 34×23 cm.

1431. Staatl. Kunstgewerbeschule, Bremen.
Bühnenbildentwurf zu „Julius Caesar". Größe: 52×36 cm.

1432—1443. Proletkult Kassel (Regie Ilse Berend-Groa).
Sechs Figurinen.
Skizzen zum politischen Wandertheater.
Skizze zur Jugendbühne.
Vier Tafeln Inszenierungsansichten.

1444. Paul Horn, Halle.
Bühnenbild zu „Biß in die Peitsche" (ein Spiel, in dem die Holzpuppen den Weltuntergang bedeuten und in dem Menschen sich dagegen auflehnen; von Lobo Frank, Berlin).
Dreifach ist die Welt dieses Bühnenspieles. In der Tiefe, im Gefängnis, die Masse. Auf der Bühne der Peitschenschwinger Sta, der mit brutaler Gebärde Menschenhandel treibt — und Je, ein bekannter Heiliger, der sein Erlösungswerk vergeblich wiederholt und vor Sta auch zur Ware wird, zum Geschäft. Oben auf der Bühne in einer besonderen Umrahmung Holzpuppen von gräßlicher Erstarrung: Der allgewaltige Scheck, das tückische Einglas, das pathetische Kreuz, das entscheidende Genie, die mondäne Laterne. Sie beherrschen die Welt. Sta ist ihr Knecht.
Doch in der Tiefe des Menschengefängnisses regen sich die Willen. Einer Welle gleich wogt es hinauf auf die Bühne und klagt an in wilden, leidenschaftlichen Worten. Männer und Weiber klagen an, daß man sie wie Vieh und Holz verkauft und Gold aus ihren Leibern hüttet. Die brutale Gewalt stößt sie zurück, bis Führer aufstehen und die Kräfte in einen Plan einstellen. Revolutionäre und Anarchisten ringen um die Seele des Arbeiters. Kriegsrufe erschallen. Munition soll hergestellt werden. Die Holzpuppen kommandieren! Da wird Arbeitsdienst verweigert. Opfer fallen, aber Wille steht auf. Sta wird die Peitsche entrissen. Die Holzpuppen werden umgestürzt.

Die Arbeitenden der Welt vereinigen sich zum Bunde des Friedens und der Gerechtigkeit.
Die Wucht der Masse äußert sich in Sprechchören, die bewegt sind wie das rollende Meer. — Die Symbolik der Bühne: Masse, Führer, Form — ist leicht erkennbar.
Diese sowie den Stil des Bühnenwerkes bringt das Bühnenbild aus tiefstgehendem Zeitempfinden geschlossen zum Ausdruck.
Die drei Teile der Bühne treten einzeln in Aktion oder auch zusammen. Das Puppentheater kann geschlossen werden.

1445—1465. Kammertheater Moskau (Tairoff).

Neun Bühnenmodelle (Antigone — Das Gewitter — Giroflé-Girofla — Der haarige Affe — Tag und Nacht — Prinzessin Brambilla — Die Liebe unter Ulmen — Die heilige Johanna — Der Mann aus der Dunkelkammer).
Sechs plastische Figurinen zu „Giroflé-Girofla".
Neun halbplastische Figurinen.

1466—1480. Hans Blanke, Gera.

Bühnenmodell zu „Die Räuber".
Bühnenmodell zu „Komödie der Irrungen".
Bühnenmodell zu „Die Treppe" (Rosso di San Secondo), Treppe.
Bühnenmodell zu „Katalaunische Schlacht" (Bronnen).
Bühnenbildentwurf zu „Macbeth", Schlußbild (1926). Größe: 44×27$^1/_2$ cm.
Bühnenbildentwurf zu „Pique Dame" (Tschaikowsky), 1. Bild (1924). Größe: 40×29 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Die Jungfrau von Orleans". Kathedralszene (1924). Größe: 43×32 cm.
Sieben Bühnenbildentwürfe zu „Wozzeck" (Büchner) (1925), (Freies Feld, Kasernenhof, Marienstube, Straßen-Ecke, Vor Marias Haus, Waldweg mit Teich). Größe: 10$^1/_2$×9 cm.
Bühnenbildentwurf zu „Barabau", Tanz von Rieti (1926). Größe: 35×22 cm.

1481—1492. Stadttheater, Halle.

Drei Bühnenmodelle zu „Cosi fan tutte", Bühnenbild Thiersch, Halle (3. Bild: Szene der Verwirrungen; 6. Bild: Nächtlicher Garten, Schlußszene: Festsaal des Alfonso). (Mai 1925).
Zwei Bühnenmodelle zu „Die heilige Johanna". Bühnenbild Thiersch, Halle (6. Bild: Gerichtsszene; 7. Bild: Vision). (November 1925.)
Bühnenmodell zu „Sturm" Bühnenbild Thiersch, Halle (Zelle des Prospero). (Juni 1926.)
Zwei Bühnenmodelle zu „Hamlet". Bühnenbild Thiersch, Halle (2., 9. und 16. Bild: Thronsaal; 1., 4., 5., 7., 8., 10., 12., 13., 14. und 15. Bild: Terrasse). (November 1925.)
Vier Bühnenmodelle zu „Der Kaufmann von Venedig", Bühnenbild Thiersch, Halle (1. Bild: Hafen

von Venedig; 3. Bild: Straße in Venedig; 2. und 5. Bild: Zimmer der Porzia in Belmont; Schlußbild Garten in Belmont im Mondschein).
Marionetten: Schlußszene aus „Die Komödie der Irrungen".

1493. „Deutsches Landschaftstheater zu Goslar a. Harz", Modell.

Im Sommer 1925 entdeckte Direktor Rudolf Hartig einen verlassenen Schieferbruch am Südhang des Steinberges, der allen den selten erfüllbaren Anforderungen, die an eine wirkliche „Landschaftsbühne" gestellt werden sollen, zu entsprechen schien: Abgeschlossene, ruhige Lage, nahe einer verkehrsreichen Stadt, ansteigender Zuschauerraum, aufwärts gegliedertes Bühnengelände, Dezentralisierung der Spielplätze und Auftritte in Breite und Tiefe, Fernblick in die Landschaft, Nachmittag- und Abendsonne seitlich bzw. im Rücken der Zuschauer. — Sitzreihen im Schatten, gute Akustik. — Der Ausbau wurde sofort unter Mithilfe von Stadt und Verkehrsverein in Angriff genommen; das wandelbare Bühnenhaus wurde nach Hartigs Angaben ausgeführt durch Stadtbauführer Schrader.

1494—1503. Magistrat der Stadt Zoppot (Zoppoter Waldoper).

Großes Modell der Zoppoter Waldoper, Bühne und Zuschauerraum (Lohengrin, 2. Akt). Größe: 100×82 cm.
Drei Bühnenbildphotos: Richard-Wagner-Festspiele 1926 „Lohengrin".
Drei Bühnenbildphotos: Richard-Wagner-Festspiele 1925 „Tannhäuser". Größe 16×21, 22 mal 17 cm.
Zwei Bühnenbildphotos: Richard-Wagner-Festspiele 1924 „Walküre". Größe: 29½×22½, 22½×16½ cm.
Bühnenbildphoto zu „Das Nachtlager von Granada" (1909).

1504—1507. Harzer Bergtheater, Thale.

Modell der Gesamtansicht des Bergtheaters.
Vier Photos: Hexe im Faust. Größe: 72×105 cm. Faust und Gretchen. Größe: 74×105 cm. Faust. Größe: 103×73 cm.

1508—1527. George Groß, Berlin.

Figurinen: Kuckuck, Papagei in „Methusalem" (Goll). Größe: 37×30 cm.
Figurine: Pensionsmutter, Kokotte in „Methusalem" (Goll). Größe: 35½×46½ cm.
Acht Figurinen zu „Cleopatra" (1921). Größe: 38×43 cm.
Figurine. Größe: 27×37 cm.
Figurine: Student. Größe: 36×51 cm.
Sechs Bühnenbildentwürfe zu „Das trunkene Schiff" (1926). Größe: 62×21, 59½×20½. 44×21 cm.

Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Cäsar und Cleopatra“. Größe: 48×36 cm.

1528—1562. Die Versuchsbühne am Bauhaus in Dessau. (Leitung: Professor Oskar Schlemmer.) Dem Bauhaus in Dessau, Hochschule für Gestaltung (Bauabteilung und Werkstätten), ist eine Bühnenabteilung angegliedert, bestehend aus einer Bühnenwerkstatt und einer Versuchsbühne.

Zielsetzung: Erneuerung der Bühnenkunst vom kommenden Bühnen bau und seiner Einrichtung aus, der auf Grund der durch die moderne Technik gegebenen Voraussetzungen das Gesicht des alten Theaters grundsätzlich ändern wird.

Arbeitsgebiete: Studium der Probleme des Raums, der Form, der Farbe und der Bewegung; Zahl, Maß und Gesetz dieser Elemente und ihre Beziehung zu Mechanik, Optik und Akustik.

Aufführungen: Ballette, Pantomimen, Form-, Farb- und Lichtspiele usw., die in zwangloser Folge auf der Bühne des Bauhauses vorgeführt werden und auch außerhalb vorgeführt werden können.

Modelle:

1. Modell der Versuchsbühne am Bauhaus mit mechanisch bewegten, räumlich-plastischen Demonstrationen. Entwurf und Ausführung: Heinz Loew. Studienarbeit.

2. Modell eines mechanisch bewegten Bühnenbildes. Entwurf und Ausführung: Wolfgang Hildebrandt. Studienarbeit.

Masken:

3. Maske (kaschiert) für eine Pantomime. Entwurf: Oskar Schlemmer; Ausführung: Bühnenwerkstatt.

4a—c. Masken (kaschiert) für das Triadische Ballett. Entwurf: Oskar Schlemmer; Ausführung: Carl Schlemmer.

5. Maske (kaschiert). Bühnenwerkstatt.

Entwürfe:

6a—c. Entwurf zu einem Tanztheater in Dresden. Dipl.-Ing. Stefan Sebök.

7. Entwurf zu einer konstruktiven Raumbühne. Alexander Schawinsky.

8. Entwürfe zum Thema Raumbühne. Kugeltheater. Andreas Weininger.

9. Entwürfe zu Figurinen, Masken, Requisiten der Versuchsbühne. Oskar Schlemmer.

10. Entwürfe zu verschiedenen Kostümen. Oskar Schlemmer.

11. Entwürfe zu Varietészenen. Alexander Schawinsky.

12. Entwürfe zu Marionetten, Varieté- und Zirkusszenen. Lou Scheper.

Schemata:

13. Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik. G. L. Moholy-Nagy.

14. Diagramm zu „Gestentanz". Oskar Schlemmer.

15. Zeichnungen zum Thema „Mensch und Kunstfigur". Oskar Schlemmer.

Lichtbilder:

16. Die Versuchsbühne am Bauhaus in Dessau.

17. Der Bau als Bühne. Bauhaus Dessau. Außenaufnahme.

18. Die „Brückenrevue" in Frankfurt a. Main 1926. Gesamtszene mit Triadischem Ballett und Figuralem Kabinett von Oskar Schlemmer.

19. Figurinen des Triadischen Balletts von Oskar Schlemmer (ges. gesch.).

20. Figurinen des Figuralen Kabinetts von Oskar Schlemmer (ges. gesch.).

21. Musikalischer Clown. Andreas Weininger. Entwurf: Oskar Schlemmer, Ausführung: Bühnenwerkstatt.

22. Figur und Raum (Raumlineatur). Versuchsbühne.

23. Raumtanz. Versuchsbühne.

24. Gestentanz. Versuchsbühne.

25. Kastenpantomime. Werner Siedhoff. Versuchsbühne.

26. Kastenspiel. Versuchsbühne.

27. Equilibristik. Versuchsbühne.

28. Bewegungsstudien. Werner Siedhoff. Versuchsbühne.

29. Chorische Pantomime. Versuchsbühne.

30. Lichtspiele. Versuchsbühne.

31. Lichtpantomime. Versuchsbühne.

Die photogr. Vergrößerungen lieferte die Firma E. Blum, Berlin, Wallstr. 31.

Malerei:

32. Bild „Tänzerin" von Oskar Schlemmer.

Reklame:

33. Plakat zu Das Triadische Ballett. Entwurf: Oskar Schlemmer. Bauhausdruck.

Mobiliar:

34. Theatergestühl. Vernickeltes Stahlrohr mit Gurtbespannung bzw. Holzsitz und -lehne von Marcel Breuer.

1563—1580. „Der Sturm."
Der Sturm ist 1910 von Herwarth Walden gegründet. Zeitschrift, Ausstellung, Verlag, Rezitationsabende und Aufführungen sind die äußeren Mittel, mit denen seitdem für eine neue Erkenntnis vom Urwesen der Kunst gekämpft wird. Der Kampf ist gewonnen. Die Gesetze des Sturm sind nicht erdacht und nicht erfunden. Kunst ist die künstlerisch logische Gestaltung optischer und akustischer Beziehungen. Kunst wird aus den Sinnen und durch die Sinne geschaffen. Sie hat nichts mit dem Verstand zu tun. Verstand ist das Gedächtnis der Sinne, Kunst ihre Gestaltung. Das Theater ist Gestaltung klingender Farbformen. Aus dieser Auffassung sind die Versuche der Künstler des Sturm entstanden. Herwarth Walden.

1563—1565. Nikolaus Braun:

1563. Lichtbühne II, 1926.

1564. Lichtrelief V, 1926.

1565. Lichtbild III, 1926.

1566—1568. Sandro Malmquist:

1566. Szenenentwurf „Rheingold", 1923.

1567. Bühnenfigurinen zu „Rheingold", 1923.

1568. Bühnenfigurinen zu Herwarth Walden „Kind", 1923.

1569. Miroslav Ponc:
Szenenmodell für Vierteltonkammeroper, „Rotes Spiel", 1922.

1570—1573. Lothar Schreyer:

1570. Sechs Tafeln aus dem Spielgang „Kreuzigung". Entstanden 1917. Als Holzschnittwerk herausgegeben 1920. Uraufführung 1921 in der Kampfbühne Hamburg.

1571. Bühnenfigur „Mann" aus dem Bühnenwerk „Mann". Entstanden 1920. Uraufführung 1921 in der Kampfbühne Hamburg und Sturmbühne Berlin.

1572. Bühnenfigur „Dornbusch" aus dem Bühnenwerk „Kindsterben". Entstanden 1919. Originalfigur. Uraufführung 1920 in der Kampfbühne Hamburg.

1573. Maske „Mädchen" aus dem Bühnenwerk „Weihespiel". Entstanden 1926. Originalmaske. Uraufführung als Bühnenweihe der Bühne des Staatlichen Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin, 1926.

1574—1576. Wiederhold.

1574. Zwölf Blatt Aquarellfigurinen.

1575. Sieben Blatt Aquarell-Bühnenbilder zu „Damaskus", „Traumspiel", „Geretteter Alkibiades".

1576. Klebebild zu „Traumspiel".

1577. Kurt Schwitters, Merzbühne, 1920.

1578, 1579. Südseemasken.

1580. Alexandra Exter: Puppen.

1581—1599. Vereinigte Stadttheater, Köln.
1581. Bühnenmodell zu „Königin von Tamara“, Bühnenbild Pilartz (1924).
1582. Bühnenmodell zu „Julius Caesar“ (Händel), 5. Bild, Bühnenbild Hraby (1924).
1583. Bühnenmodell zu „Tantris der Narr“ (Drama von Hardt), Bühnenbild Lewy (1925—1926).
1584. Bühnenmodell zu „Rheingold“, 2. Bild, Freie Gegend auf Berges Höh'n, Bühnenbild Prof. Leffler, Wien (1912).
1585. Bühnenmodell zu „Zauberflöte“, 2. Akt, 9. Bild, Sonnentempel, Bühnenbild Generalintendant Rémond (1925—1926).
1586. Bühnenmodell zu „Paulus unter den Juden“ 2. Akt, Bühnenbild Ludwig Sievert (1926/27).
1587—1590. Vier Bühnenbildentwürfe zu „Cosi fan tutte“, 1. Akt, 1., 3., 8., 15. Szene, Entwurf Hraby. Größe: 31×23 cm.
1591—1599. Neun Bühnenbildentwürfe zu „Boris Godunow“, Jungfrauenkloster, Rote Freitreppe, Klosterzelle, Schenke, Zarengemach, Marinagemach, Schloßgarten, Bojaren-Duma, Stadtmauer bei Kramy, Entwurf Hraby. Größe: 24½×19 cm.

1600—1606. Hans Strohbach, Köln (vgl. auch Nr. 906—911).
1600—1603. Vier Bühnenbildentwürfe zu „Don Gill von den grünen Hosen“, 1. Akt, 1. Szene, 2. Szene, 3. Szene, 3. Akt.
1604, 1605. Zwei Bühnenbildentwürfe zu „Judith“. Größe 47×38, 18×48 cm.
1606. Bühnenbildentwurf zu „Samson und Dalila“, 1. Akt. Größe: 50×37 cm.

1607. Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin.
Eine Tabelle über Schultheater.
Vier Tabellen über Lehrfilme.
50 Diapositive aus der Theatergeschichte, zusammengestellt von Geh. Rat Prof. Dr. Albert Köster.
112 Diapositive aus der Theatergeschichte, Auswahl von Prof. Dr. Fischel, Berlin.

1608. 205 Diapositive aus der Entwicklungsgeschichte der Schauspielkunst von Dr. Johannes Günther, Berlin.

1609. 16 Photos zu „Die Maske des Schauspielers unter der Zeitlupe“ (Aufnahme Dr. Hans Böhm). Größe: 11×16 cm.

1610. Modell Freilichtbühne der Versuchsschule Magdeburg-Buckau, dazu zehn Bühnenbildphotos, Photo-Schulbühne.
Acht Figurinen. Größe: 11½×4, 12×7, 12×4, 9×3 cm.
Vier Bühnenbildentwürfe. Größe: 14×10 cm.

Kulturabteilung

Das deutsche Theater der Gegenwart

Deutscher Bühnen-Verein

Der Deutsche Bühnen-Verein ist im Jahre 1846 als Organisation der Bühnenleiter von vier Kartellbühnen, den Hoftheatern Berlin, Hannover, Stuttgart und Weimar, gegründet worden. Im Gründungsjahre schlossen sich weitere 24 Bühnen an.

In der Weiterentwicklung zählte er

1870	58	Mitglieder
1900	92	„
1927	410	„

Er ist ein eingetragener Verein mit dem Zweck, die deutschen Bühnen bei Erfüllung ihrer Aufgabe durch organisatorische Maßnahmen zu fördern.

Mitglied des Vereins kann der Unternehmer eines künstlerisch geleiteten deutschen Theaters werden, das als gemeinnützig gilt oder für das eine Spielerlaubnis gemäß § 32 der Reichsgewerbeordnung vorhanden ist.

Der Deutsche Bühnen-Verein zählt zu seinen Mitgliedern die Kultus- bzw. Finanzministerien mit ihren Staats- und Landestheatern, die Stadtverwaltungen mit ihren städtischen Bühnen, die Privattheaterdirektoren mit ihren Unternehmungen, die Volksbühne, den Bühnenvolksbund, die Landes- und Wanderbühnen und viele andere gemeinnützige Theaterunternehmungen, sowie frühere Bühnenleiter als persönliche Mitglieder, die zurzeit kein Theater leiten.

Mit der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, dem Deutschen Chorsänger- und Ballettverband, dem Reichsverband

Deutscher Orchestermusiker bestehen Tarifverträge, mit dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und der Vereinigung der Bühnenverleger ein Kartellvertrag.

Für Streitigkeiten aus den Dienst- und Aufführungsverträgen sind paritätisch besetzte Schieds- und Oberschiedsgerichte sowie Schlichtungs- und Oberschlichtungsstellen mit den genannten Organisationen eingerichtet.

Der Deutsche Bühnen-Verein ist Gutachterbehörde für alle Theaterkonzessions-Erteilungen im Reich. Die österreichischen sowie die schweizerischen und andere deutschsprachige Bühnen sind durch Kartellverträge mit ihm verbunden.

1. **Schematische Darstellung der deutschen Bühnen,** auf einer Landkarte des Deutschen Reiches markiert.

2. **Mitgliederbewegung des Deutschen Bühnen-Vereins,** 1846, 1870, 1900 und 1927, graphische Darstellung.

3. **Organisationsplan des Deutschen Bühnen-Vereins.**

4. **Photographien der Mitglieder des Deutschen Bühnen-Vereins** im Jahre 1892.

5. **Der jetzige Verwaltungsrat des Deutschen Bühnen-Vereins.**

6. **Generalversammlungen des Deutschen Bühnen-Vereins,** Frankfurt a. M., Mai 1898; Stuttgart, Mai 1907; Koburg, Juni 1908; Berlin, Januar 1909; Düsseldorf, Mai 1909; Gera, Mai 1911; Breslau, Mai 1912; Altenburg, Mai 1914; Darmstadt, Mai 1915; Heidelberg, Mai 1916; Berlin, 1919; Kiel, Mai 1926.

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen ist eine Organisation für alle Angehörigen des deutschen Theaters sowie der beim Film und im Rundfunk solistisch tätigen Künstler. Ihr sind die Rechte einer juristischen Person verliehen, ihr Sitz ist Berlin, sie bezweckt die Wahrung und Förderung der sozialen, wirtschaftlichen, rechtlichen und künstlerischen Interessen ihrer Mitglieder, sowie der kulturellen Aufgaben des deutschen Theaters, des Films, des Rundfunks und umfaßt mit ihrer sozialpolitischen Fürsorge sämtliche Arbeitnehmer des deutschen Theaters. Schon bei der Gründung der Genossenschaft durch Ludwig Barnay (1871) waren sich die ersten Organisatoren des Schauspielerstandes darüber klar, daß sie nicht nur eine lose kameradschaftliche Vereinigung der deutschen Bühnenangehörigen ins Leben riefen; sie wollten innerhalb des geltenden Staatsrechtes und der bürgerlichen Gesellschaft dem deutschen Bühnenkünstler das Ansehen verschaffen, das ihm wegen seiner hohen kulturellen Wichtigkeit im Leben des gesamten Volkes gebührt. Bevor man die Ziele erreichte, die das Arbeitsprogramm der Deutschen Bühnengenossenschaft bilden, mußten manche bitteren Kämpfe ausgefochten und viele alt eingewurzelte Vorurteile gegen den Stand der Bühnenkünstler gehoben werden. Der Kampf, den die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen führte, erstreckte sich im Laufe ihres mehr als einhalbhundertjährigen Bestehens vor allem auf die Erlangung eines würdigen Arbeitsvertrages (Tarifvertrag).

Die Tätigkeit der Bühnengenossenschaft ist darauf gerichtet, dieses Tarifwerk immer günstiger für ihre Mitglieder auszubauen. Da die Kulturarbeit der Deutschen Bühnengenossenschaft nur dann ungestört gedeihen kann, wenn ihre wirtschaftlichen und rechtlichen Verhältnisse nicht verkümmern, hat sich die Deutsche Bühnengenossenschaft mit der Afa, dem umfassenden Gewerkschaftsverbande der Angestellten, kartelliert. Durch dieses Kartell ist die Bühnengenossenschaft auch mit dem Weltkartell der Gewerkschaften verbunden. Sie hat ihre repräsentative Stellung unter den Bühnenkünstlern der ganzen Welt zur Organisation einer Internationalen Union der Bühnenangehörigen benutzt. Vom 22. bis 26. Juni 1926 tagte in Berlin die erste internationale Schauspielerkonferenz, die zur Gründung dieser Union führte; ihren Vorsitz hat der Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft, Gustav Rickelt. Die Führer der Bühnengenossenschaft haben immer darüber gewacht, daß die deutschen Bühnenkünstler zu sozialem Ansehen und zu gesichertem Arbeitsrecht gelangten. Die Kreise, die dem Gedanken der Organisation skeptisch oder feindlich gegenüberstanden, haben den Organisationswillen der Bühnengenossenschaft und die privaten Bestrebungen des einzelnen Bühnenangehörigen bekämpft. Doch setzte sich der Gedanke der gewerkschaftlichen Organisation, der auch für die künstlerischen Arbeitnehmer der einzig mögliche ist, siegreich durch. Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen ist durch ihre organisatorische Form und die geleistete praktische Arbeit aller Widerstände Herr geworden. Die Grundgedanken, die im Laufe der Jahrzehnte als maßgebend für die soziale und kulturelle Arbeit am deutschen Bühnenangehörigen erkannt wurden, sind heute nicht mehr zu beseitigen. Der Tarifvertrag, den die Deutsche Bühnengenossenschaft nach hartnäckigem Kampfe durchsetzte, wird von allen maßgebenden öffentlichen Behörden als bindend anerkannt.

(Raumgestaltung Emil Pirchan.)

1. Ludwig Barnay, Begründer der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger; geb. 11. 2. 1842 in Budapest, betrat mit 18 Jahren in dem böhmischen Städtchen Trautenau zum erstenmal die Bühne und führte zunächst das unstete Leben eines erfolglosen Wanderkomödianten; Bemühungen, im Burgtheater Heinrich Laubes engagiert zu werden, schlugen fehl. Er spielt am Hoftheater in Weimar und 1870 am Stadttheater zu Frankfurt a/Main. Dort entwarf er den Aufruf zur Gründung einer Bühnengenossenschaft, der das Datum des 23. April 1871 trägt. Als Mitglied der Meininger, als einer der Mitbegründer der Sozietät des deutschen Theaters unter L'Arronge, als Direktor des Berliner Theaters zu Berlin und schließlich als unermüdlicher Sachwalter für die Rechte und soziale Hebung des Schauspielerstandes hat er sich unvergängliche Verdienste erworben. Ludwig Barnay starb am 1. Februar 1924.

2—10. Die Präsidenten der Deutschen Bühnengenossenschaft seit 1871.

2. Dr. Hugo Müller (1830—1881), Präsident 1871—1874,

3. Franz Betz (1835—1900) Präsident 1874 bis 1880, 1882—1890.

4. Gustav Karl Berndal (1830—1885), Präsident 1880—1882,

5. Ernst Krause (1842—1892), Präsident 1890 bis 1892,

6. Oskar Keßler (1846—1923), Präsident 1892 bis 1894,

7. Hermann Nissen (1853—1914), Präsident 1894—1901, 1908—1914,

8. Dr. Max Pohl (1855), Präsident 1901—1908,

9. Gustav Rickelt (1862), Präsident seit 1914,

10. Carl Wallauer (1874), Präsident seit 1922.

11. Ehrentafel der im Kriege gefallenen Genossenschaftsmitglieder.

12—19. Männer, die sich um die Genossenschaft besonders verdient gemacht haben.

12. Dr. Maximilian Pfeiffer, Schriftsteller und Parlamentarier, M. d. R., zuletzt deutscher Gesandter in Wien, gest. 3. Mai 1926.

13. Hermann Bahr, Schriftsteller in München.

14. Isidor Landau, Schriftsteller in Berlin.

20—26. Mitbegründer der Genossenschaft (Photographien).

20. Dr. Franz Xaver Krückl (1841—1899),

21. Ernst Gettke (1841—1912),

22. Jocza Savits (1847—1915),

23. Josef Bletzacher (1835—1895),
24. Siegwart Friedmann (1842—1916),
25. Theodor Wachtel (1823—1893),
26. Ernst Possart (1841—1921).
27. Erste weibliche Delegierte (1908) Olga v. Schmysingkkorff.

28. Die Zeitschrift der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen „Der neue Weg" und die „Bühnentechnische Rundschau".

29. Gratulation des Reichspräsidenten Ebert zum 50jährigen Jubiläum der Genossenschaft.

30—35. Die Ehrenmitglieder der Deutschen Bühnengenossenschaft.

30. Gerhart Hauptmann, geb. 15. 11. 1862.
31. Albert Bassermann, Schauspieler, geb. 7. 9. 1867.
32. Lilly Lehmann, Kammersängerin, geb. 24. 11. 1845.
33. Friedrich Holthaus, Schauspieler, geb. 29. 7. 1847.
34. Georg Heltzig, Schauspieler, geb. 4. 1. 1844.
35. Alois Wohlmuth, Schauspieler, geb. 25. 6. 1852.

36—45. Die Mitglieder des Verwaltungsrates und Mitarbeiter der Deutschen Bühnengenossenschaft (Photos).

Erich Otto, Vertreter des Verwaltungsrates im Präsidium; Grete Ilm; Emil Lind; Leo Peukert; Friedrich Ulmer; Kammersänger John Glaeser; Justizrat Dr. Ernst Schlesinger; Rechtsanwalt Dr. Gustav Assmann; Dr. Max Hochdorf, Chefredakteur des „Neuen Weg"; Paul Biermann, Bürodirektor; Emil Rameau, Vorsitzender des Aufsichtsrates der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen; Kammersänger Albert Kutzner, Vorsitzender des Direktoriums der Pensionsanstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen.

46—58. Die Bezirksobmänner der Deutschen Bühnengenossenschaft (Photos).

Werner Bernhardy (Berlin); Carl Veit (Schlesien); Paul Paulsen (Sachsen); Hans Nerking (Hessen-Nassau); Paul Ellmar (Nordwestdeutschland); Horst Preßler (Ostpreußen); Curt Hartl (Bayern); Dr. Simchowitz (Rheinland); Roderich Arndt (Württemberg-Baden); Georg Werblowski (Westfalen); Rudolf Korf (Nordostdeutschland); Georg Gaedeke (Mitteldeutschland); Wilhelm Hinrich Holtz (Thür.).

59. Verwaltungsgebäude der Deutschen Bühnengenossenschaft (Berlin W, Keithstr. 11).

60. Ansicht der Innenräume des Verwaltungsgebäudes (Präsidium, Sitzungssaal, Mitgliederbüro, Registratur).

61. Die Internationale Schauspieler-Konferenz in Berlin vom 22.—26. Juni 1926.

62. Der paritätische Stellennachweis.

63. Almanache und Veröffentlichungen der Deutschen Bühnengenossenschaft zur Theorie des Theaterrechts und zur Theater- und Schauspielgeschichte.

64. Der Bau der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen; symbolische Plastik von Emil Pirchan.

65. Das Tarifvertragswerk der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen in Texten und Satzungen (der Tarifvertrag regelt die gesamten Arbeitsverhältnisse der deutschen Bühnenangehörigen. Nach der politischen Umwälzung Deutschlands konnten auch die deutschen Bühnenangehörigen einem neuen Arbeitsvertragswerk Geltung verschaffen. Am 12. Mai 1919 unterzeichnete die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen den mit dem Deutschen Bühnenverein abgeschlossenen Tarifvertrag, der jetzt in ständiger Tarifgemeinschaft überwacht und mit den ökonomischen Erfordernissen der Zeit sowie den Arbeitsgesetzen des Deutschen Reiches in Einklang gehalten wird.

66. Aus der Kulturgeschichte des Schauspielers vor dem Tarifvertrag. Die Tafeln zeigen Beispiele der Mißachtung, denen der Schauspieler lange Zeit ausgeliefert war.

67. Hausordnungen des Königl. Schauspielhauses Berlin, alte Verträge usw.

68. Original des Tarifvertrages, Normalvertrag, Dienstvertrag, Normalhausordnung, Betriebsordnung für die Wanderbühnen, Abkommen für die Technischen Bühnenvorstände, Büropersonal, Friseure, Anfängerabkommen, Dienstordnung für Inspizienten und Souffleure.

69. Erste Tarifausschuß-Sitzung.

70. Verwaltungsratssitzung mit Ludwig Barnay.

71—73. Wegbereiter für die Organisation der Bühnenkünstler.

71. Konrad Ekhof (1720/78).
72. Friedrich Ludwig Schröder (1744/1816).
73. Eduard Devrient (1801/77).

74.—76. Theaterrechtsgelehrte.

74. Prof. Dr. Otto Opet-Kiel, der erste deutsche Rechtsgelehrte, der in zusammenfassender Darstellung eine systematische, noch heute muster-

gültige Zusammenfassung des praktischen Theaterrechtes in Deutschland schrieb; sein Werk „Deutsches Theaterrecht“ erschien 1897.

75. Dr. Hugo Sinzheimer, Frankfurt a. M.
76. Justizrat Dr. Alexander Leander, Berlin.

77. Dazu 101—106, Theaterwissenschafter.

77. Geh.-Rat Prof. Dr. Ludwig Geiger, Berlin; hierzu 101—106.

71—78. Statistik und soziale Fürsorge.

78. Statistiken der Genossenschaft in Tabellen und plastischer Darstellung.

79. Die soziale Lage der Bühnenangehörigen einst und jetzt. Darstellungen des Berliner Zeichners Conny, die in drastischer Art die Kontraste illustrieren, die zwischen der sozialen Lage des Bühnenangehörigen der Vergangenheit und dem heute durch den Tarifvertrag geschützten Schauspieler bestehen.

80. Das Marie-Seebach-Stift für alte Bühnenangehörige in Weimar; es ist zur Aufnahme von 30 Bühnenveteranen bestimmt, welche darin bis an ihr Lebensende Wohnung und vollständige Verpflegung erhalten.

81. Marie Seebach, Begründerin des Stiftes (1834 bis 1897), (Büste).

82. Altersheim der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen in Radebeul bei Dresden.

83. Helmar Knorr, Stifter des Heims.

84. Kinderheim der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen in Rothenburg o. d. T. Das Heim, welches 1918 eröffnet wurde, entspricht allen Anforderungen der modernen Kinderpflege und Erziehung; es können etwa 20 Kinder zwischen 4 und 10 Jahren aufgenommen werden; sie erhalten in dem Heim Erziehung und beste Verpflegung; der Schulbesuch wird in den Schulen Rothenburgs ermöglicht. Das Kinderheim wird von der Frauenschutzstelle der Genossenschaft beaufsichtigt. Die Mittel zu seiner Erhaltung werden aus Spenden, Veranstaltungen und freiwillig einlaufenden Beiträgen gedeckt.

85. Original eines Loses einer Genossenschafts-Lotterie.

86. Modell der in Berlin zu erbauenden Künstlerkolonie.

87. Innenräume des Kinderheimes.

88. Innenräume des Seebach-Stiftes.

89. Dokumente der Insassen des Seebach-Stiftes.

90—100. Ludwig-Barnay-Erinnerungen.

90. Büste Ludwig Barnays.

91. Goldene und silberne Lorbeerkränze, Ludwig Barnay gewidmet.

92. Römischer Feldherrnstab, Geschenk des Hamburger Stadttheaters zum 30. Bühnenjubiläum Barnays.

93. Silberne Säule, Spende deutscher Frauen zu Barnays 30. Bühnenjubiläum.

94. Silberner Kranz unter Glassturz.

95. Silberne Krone, Geschenk Ernst Possarts an Ludwig Barnay.

96. Adresse des Berliner Theaters zu Barnays 30. Bühnenjubiläum.

97. Russische Adresse, die während der Vorstellung in Moskau 1896 vom gesamten Publikum unterzeichnet wurde.

98. Massiver goldener Pokal, Geschenk des berühmten englischen Schauspielers Henry Irring an Barnay.

99. Barnay als Marc Anton, Bronzestatuette.

100. Ludwig Barnay in seiner ersten Rolle als Leopold in dem Lustspiel „Anneliese“; Photo.

101. Geh. Rat Prof. Dr. Albert Köster, Leipzig.

102. Prof. Dr. Eugen Wolff, Kiel.

103. Prof. Dr. Hans Heinrich Borcherdt, München.

104. Privatdozent Dr. Carl Nießen, Köln a. Rh.

105. Geh. Rat Prof. Dr. Theodor Siebs, Breslau.

106. Produktive Erwerbslosenfürsorge der Bühnengenossenschaft (Szenenbilder und Bühnenmodelle der Wanderbühnen).

Verband der deutschen Volksbühnenvereine E.V.

Der Verband der deutschen Volksbühnenvereine stellt den Zusammenschluß von Organisationen der Theaterbesucher dar, die — ohne politische oder religiöse Tendenz — ihre Mitglieder verpflichten, in bestimmten Zwischenräumen eine Vorstellung zu besuchen. Die Mitglieder bezahlen dafür einen bestimmten, lediglich die Unkosten deckenden Beitrag. Da eine planmäßige Regelung des Besuchs stattfindet, die stets voll besetzte Häuser verbürgt, können die Gesamtunkosten auf eine ungewöhnlich hohe Zahl von Theaterbesuchern umgelegt, der für die Vorstellung zu zahlende Preis („Beitrag") kann also sehr niedrig angesetzt werden. Daneben bezwecken die Volksbühnengemeinden eine gesunde Fundierung der ganzen Theaterwirtschaft. Vor allem aber wollen sie das Theater von der Notwendigkeit befreien, aus wirtschaftlichen Gründen Konzessionen an den schlechten Geschmack zu machen. Die Leitungen der Volksbühnen haben das Recht, bei der Gestaltung des Spielplans mitzubestimmen. Da die gesamte Mitgliedschaft die Leitung wählt, gewinnt sie indirekt ein Mitbestimmungsrecht. Mit der Vermittlung von Vorstellungen gehen Bestrebungen einer systematischen Erziehung der Mitgliedschaft für das Erlebnis des Kunstwerks durch Druckschriften, Vorträge, Konzerte Hand in Hand.

Die erste Volksbühnenorganisation wurde 1890 in Berlin als „Freie Volksbühne" gegründet. Die Bewegung nahm dort trotz Spaltung in „Freie" und in „Neue Freie Volksbühne" starken Aufschwung. 1914 wurde auf Betreiben der „Neuen Freien Volksbühne" das von Oscar Kaufmann errichtete Theater am Bülowplatz in Berlin

eröffnet. Die Mittel dazu wurden zum größten Teil von den Mitgliedern der Volksbühne selbst aufgebracht. Etwa gleichzeitig kam zwischen der „Freien“ und der „Neuen Freien Volksbühne“ ein Kartellvertrag zustande, der auch die Mitglieder der älteren Organisation an dem neuen Theater beteiligte. 1920 folgte eine völlige Verschmelzung in der Volksbühne E. V. Schon kurze Zeit vorher war mit der Errichtung eines zweiten eigenen Theaters begonnen worden. Man hatte vom Preußischen Fiskus für 25 Jahre das Grundstück der ehemaligen Kroll-Oper gepachtet und ging daran, das alte Haus durch Oscar Kaufmann in ein würdiges Massentheater umgestalten zu lassen. Die Inflationsjahre ließen den Plan in der ursprünglichen Weise nicht durchführen. Die Vollendung des Baues übernahm der Staat, der auch das Haus in seine Verwaltung überführte und dort sein zweites Berliner Operntheater eröffnete. Die Volksbühne behielt das Anrecht auf etwa die Hälfte aller Plätze. Dem Eigenbetrieb des Vereins im Theater am Bülowplatz wurde 1926 ein zweiter Eigenbetrieb, das Theater am Schiffbauerdamm, angegliedert.

Erst nach der Umwälzung von 1918 bildeten sich in einer größeren Reihe von Orten Volksbühnen und Freie Volksbühnen. Ein Aufruf der Berliner Organisation führte sie 1920 zu einem Volksbühnentag zusammen, auf dem die Gründung des „Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine E. V.“ vollzogen wurde. Unter seiner Mitwirkung wurden in immer neuen Orten Volksbühnengemeinden gegründet. Der Verband zählt zurzeit mehr als 250 Organisationen mit insgesamt 550 000 Mitgliedern.

Der Verband begründete drei Wanderbühnen (Ostdeutsches Landestheater, Mitteldeutsches Landestheater, Schlesisches Landestheater) und wurde bei anderen Wanderbühnen und stehenden Theatern Teilhaber.

Etwa 50 der angegliederten Volksbühnenvereine lassen eigene örtliche Zeitschriften

erscheinen, durch die sie in ständiger Verbindung mit der Mitgliedschaft stehen. Der Verband selbst gibt als Verbandsorgan die vierzehntägig erscheinende „Volksbühne“ heraus. Neben verschiedenen Vermittlungsstellen, einer dramaturgischen Abteilung, einer Beratungsstelle für das Laienspiel der Jugend, rief er 1924 auch eine eigene Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. ins Leben, die durch billige Klassikerausgaben sowie durch Veröffentlichung wertvoller Dramen zeitgenössischer Autoren im Sinne der Verbandsziele zu wirken sucht. Der Verband fördert gemeinsam mit den ihm angeschlossenen Vereinen das Laienspiel der Jugend, soweit es eigene Wege geht und geeignet ist, die schöpferischen Kräfte der Jugend zu wecken. Eine Anzahl Volksbühnen unterhalten Sprech- und Bewegungschöre, die aus Mitgliedern gebildet werden. Ueber die kulturelle Zielsetzung des Verbandes heißt es in dem 1925 beschlossenen „Volksbühnen-Programm“: „Die Volksbühne wendet sich an alle Volksgenossen, die in der Offenbarung des Menschlich-Großen in der Kunst, besonders im Drama, einen höchsten Wert erkennen und deshalb jede Unterordnung des Strebens nach seiner Gestaltung unter politische und konfessionelle Gesichtspunkte ablehnen, die zugleich im Theater ein mächtiges Werkzeug zur Weiterentwicklung der menschlichen Gesellschaft im Sinne einer neuen, freiheitlichen Gemeinschaftskultur erblicken, und die aus dieser Gesinnung heraus allen Volksgenossen das Erlebnis der Bühne erschließen wollen.“

Raumgestaltung: Edward Suhr, Berlin.

1—12. Wesen und Bedeutung der Volksbühnenbewegung, (Szenenbilder):

1. Die Volksbühnenbewegung ruft und sammelt alle, die den Willen zur Kunst haben und an künstlerischen Aufgaben mitarbeiten wollen.

2. Das Ziel: Ein wahrhaftes Volkstheater, jedem für ein Geringes zugänglich, unabhängig von jeder Partei, aber Werkzeug für den Aufbau einer von freiheitlichem und brüderlichem Geist erfüllten Gesellschaft.

3. Die Mitglieder der Volksbühnengemeinde haben sich zu geregeltem Theaterbesuch zu verpflichten (monatlich 1 bis 2 Vorstellungen).

4. Vor jeder Vorstellung ist ein Beitrag zu entrichten, dessen Quittung (Marke, Bon) zum Theaterbesuch berechtigt. Der Beitrag ist für alle gleich und sehr gering.

5. Der Beitrag kann so gering sein, weil die Besuchsverpflichtung der Mitglieder es erlaubt, genau die Zahl der benötigten Plätze festzustellen und die Zahl der Vorstellungen dem Bedarf anzupassen.

6. Bei freiem Kartenverkauf bleibt oft die Hälfte der Plätze leer. Die Erschienenen müssen sie gewissermaßen mitbezahlen.

Bei einer Volksbühnenvorstellung verteilen sich die Unkosten auf die denkbar größte Zahl von Besuchern.

7. Die Plätze wechseln unter den Volksbühnenbesuchern nach einem Rollsystem oder werden ausgelost, so daß keine Bevorzugung einzelner stattfindet.

8. Die benötigten Plätze und Vorstellungen können von „fremden" Theatern gepachtet oder — bei genügendem Bedarf — von eigenen Unternehmungen gestellt werden.

9. In jedem Falle gibt eine nach Tausenden zählende Besuchergemeinde die Möglichkeit entscheidender Beeinflussung des Spielplans.

10. Ohne Besucherorganisation hat das Theater kein festes Fundament und ist völlig den Launen und Sensationsbedürfnissen des Publikums preisgegeben.

Das von einer Volksbühnengemeinde gepachtete Theater hat eine sichere Grundlage und zugleich eine geschulte, ihm innerlich verbundene Besucherschar.

11. Unentgeltliche Vereinsorgane, Versammlungsdiskussionen, künstlerische Sonderveranstaltungen pflegen das Gemeinschaftsgefühl und ergänzen die künstlerische Wirksamkeit der Bühne.

12. So arbeitet die Volksbühnenbewegung mit am Aufbau einer neuen Volkskultur.

13. **Plastik** von Professor Franz Metzner († 1919), (entwarf die Bildhauerarbeiten des Theaters am Bülowplatz der Berliner Volksbühne).

14. **Plastischer Stammbaum der Volksbühnenbewegung** (Entwicklung der Volksbühnenbewegung, Gründungsjahre der Volksbühnenvereine im Reich).

15. **Uebersicht über die Volksbühnenvereine Deutschlands** (Kartentisch).

16. **Spielbezirke des Schlesischen, Mitteldeutschen, Ostdeutschen Landestheaters** des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine. (Uebersichtskarten.)

17, 18. Schlesisches Landestheater, Bunzlau: 17. Bühnenmodell von Hermann Bahr „Das Prinzip“, Regie Albert Heinemann, Bühnenbild Hans Gassner, Spielzeit 1925/26; 18. Bühnenmodell von Bernard Shaw „Die heilige Johanna“, Regie Albert Heinemann, Bühnenbild Hans Gassner, Spielzeit 1926/27.

19. Auto des Schlesischen Landestheaters, Bunzlau (Photos).

20, 21. Mitteldeutsches Landestheater, Halle. 20. Bühnenmodell von Schiller „Wilhelm Tell“; Regie Erich Anzelewski. Spielzeit 1926/27.

21. Bühnenmodell von Carl Sternheim „Der Snob“; Regie Erich Anzelewski. Spielzeit 1926 bis 1927.

22, 23. Ostdeutsches Landestheater, Berlin:

22. Bühnenmodell von Molière „Der eingebildete Kranke“; Regie Paul Haag; Bühnenbild Loe Dahl. Spielzeit 1925/26.

23. Bühnenmodell von Shakespeare „Othello“; Regie Paul Haag; Bühnenbild Loe Dahl. Spielzeit 1926/27.

24. Drucksachenmaterial der örtlichen Volksbühnenvereine: Mitgliedskarten, Kartothekkarten, Werbeschriften und dergl.

25. Kunstblätter, die den Mitgliedern der Volksbühnen von den Vereinen kostenlos ausgehändigt wurden.

26, 27. Arbeit des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine: Statistische Tableaus:

26. Rettung des Schauspiels durch die Wirksamkeit der Volksbühnen.

27. Arbeitsgebiete der Volksbühnen.

28. Zeitschriften der örtlichen Volksbühnenvereine (außer Berlin).

29. Drucksachen örtlicher Volksbühnenvereine (außer Berlin), Plakate und Flugblätter.

30, 31. Das Lößnitzer Naturtheater.

30. Modell.

31. Bilder. (Das Naturtheater in dem sächsischen Bergstädtchen Lößnitz ist in gemeinsamer opfervoller Arbeit der Mitglieder der Volksbühne Lößnitz errichtet worden).

32. Das Schwarzenberger Naturtheater. Die Volksbühnengemeinde Schwarzenberg im Erzgebirge besitzt ein aus geringen eigenen Mitteln geschaffenes Naturtheater; ein verfallener Steinbruch mit einem kleinen Teich wurde durch die idealistische Arbeit der Mitglieder der Schwarzenberger Volksbühne in ein wundervolles Theater umgewandelt.

33. Die Friedrichrodaer Jugendtagung (Herbst 1926) des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine. (Sie brachte für die Arbeit der Jugendgruppen auf dem Gebiete des Laienspiels wichtige Ergebnisse und vertiefte die Beziehungen der Jugend zur Volksbühnenbewegung).

34. Modell der Puppenbühne des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine. Die Puppenbühne unter Leitung von Robert Adolf Stemmle, Magdeburg, arbeitet mit ausdrucksvollen Handpuppen, die der künstlerischen Erlebniswelt des Kindes naheliegen. Die Puppen sind von dem Maler Kallista hergestellt.

35, 36. Drucksachen der Volksbühne E. V. Berlin:

35. Plakate, Flugblätter, Werbebroschüren allgemeiner Art.

36. Werbematerial für Teilschuldverschreibungen und Bauscheine sowie diese selbst.
Das Kapital für die Errichtung des Theaters am Bülowplatz der Berliner Volksbühne wurde zu einem Teil von den Mitgliedern der Volksbühne selbst aufgebracht. Die Bauscheine waren vorläufige Quittungen für die Mitglieder und wurden nach Errichtung des Hauses in Teilschuldverschreibungen umgetauscht.

37. Zeitschriften der Berliner Volksbühne in ihrer verschiedenen Gestalt.

38. Krolloper in Berlin (Architekt Oskar Kaufmann).

39. Berliner Volksbühne, Theater am Schiffbauerdamm.

40. Wachstum der Organisation der Berliner Volksbühne.

41. Besucherzahlen für die Veranstaltungen der Berliner Volksbühne.

42. Modell des Theaters am Bülowplatz der Berliner Volksbühne.
Das Theater wurde 1913/14 durch Oskar Kaufmann, Berlin, für die Neue Freie Volksbühne erbaut. Es enthält im Parkett und in drei Rängen rund 2000 Sitzplätze. Das Parkett ist umgeben von einem $5^1/_2$ Meter breiten Umgang, an dem die Garderoben liegen. Der Zugang zu dem Umgang erfolgt durch die Kassenhalle, die in dem rund vorgebauten Mittelteil der Front liegt. Die Seitenbauten rechts und links enthalten je drei Treppenhäuser für je einen Rang gesondert. Ueber der Kassenhalle liegt im ersten Rang das Foyer. Die Bühne hat einen Durchmesser von 20 Meter und ist als Drehbühne konstruiert. Hinter dem Bühnenhaus (im Modell nicht mehr sichtbar) liegen die Schauspielergarderoben, Büro- und Arbeitsräume sowie die Magazine. Der ge-

amte Komplex wurde mit einem Kostenaufwand von 4¼ Millionen einschl. Grundstückskosten errichtet.

43, 44. Innenansichten des Theaters am Bülowplatz.

45—52. Berliner Volksbühne, Theater am Bülowplatz; Bühnenmodelle:

45. Shakespeare: „Die lustigen Weiber von Windsor"; Regie Heinz Hilpert; Bühnenbild Hermann Stender. Spielzeit 1922/23.

46. Karl Hauptmann: „Der abtrünnige Zar"; Regie Fritz Holl; Bühnenbild Oscar Schlemmer. Spielzeit 1923/24.

47. Ludwig Tieck: „Der gestiefelte Kater"; Regie Jürgen Fehling; Bühnenbild Hanns Strohbach. Spielzeit 1921/22.

48. Alfons Paquet: „Fahnen", 1. und 2. Teil: Regie Erwin Piscator; Bühnenbild Edward Suhr. Spielzeit 1923/24.

49. Rudolf Leonhard: „Segel am Horizont"; Regie Erwin Piscator: Bühnenbild Traugott Müller. Spielzeit 1924/25.

50. Shakespeare: „Der Kaufmann von Venedig"; Regie Fritz Holl; Bühnenbild Edward Suhr. Spielzeit 1925/26.

51. Maxim Gorki: „Nachtasyl"; Regie Erwin Piscator; Bühnenbild Edward Suhr. Spielzeit 1926/27.

52. Ehm Welk: „Gewitter über Gottland"; Regie Erwin Piscator; Bühnenbild Traugott Müller. Spielzeit 1926/27.

53 Theater am Bülowplatz der Berliner Volksbühne, Figurinen.

54. Theater am Bülowplatz der Berliner Volksbühne: Bilder von neueren Aufführungen.

55. Theater am Schiffbauerdamm der Berliner Volksbühne: Bilder von neueren Aufführungen.

56. Mitgliedsbeitrag der Berliner Volksbühne im Vergleich mit den Berliner Theaterpreisen.

57. Besucherzahlen führender Volksbühnen.

58. Bilder von Geschäftsstellen der Berliner Volksbühne.

59. Drucksachen der Zentrale des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine: Flugblätter, Plakate, Zeitschriften.

60. Verkaufsstand der Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H.

61. Drucksachen der Volksbühnen-Verlags und Vertriebs-G. m. b. H.

62. Drucksachen der Zentrale des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine: Plakate, Flugblätter, Zeitschriften.

63. Bilder von Geschäftsstellen örtlicher Volksbühnen.

64. Programmzettel örtlicher Volksbühnen. (Die Volksbühnenvereine geben ihren Mitgliedern unentgeltlich Programmzettel mit Einleitungen in die Werke, die zur Aufführung gelangen.)

65, 66. Arbeit des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine (Statistische Tableaus).
65. Zahl der durch die Volksbühnen ins Theater geführten Besucher.
66. Sieben Millionen Goldmark strömen jährlich den Theatern durch die Wirksamkeit der Volksbühnen zu.

67. Zunahme der Mitglieder in den Volksbühnenvereinen (Plastische Statistik. Die Größe der Figuren gibt die Größe der Gesamtzahl der Mitglieder in den Volksbühnenvereinen der einzelnen Jahre an).

Zentrale deutscher Volksspielkunstverbände (E.V., Berlin)

Inmitten des deutschen Theaterwesens bildet das Vereinstheater, die Liebhaberbühne, das Volksschauspiel oder Laienspielwesen ein nach außen hin wenig beachtetes, dennoch stark umstrittenes Gebiet.

Von der völligen Ablehnung bis zur begeisterten Förderung durchlaufen die Anhänger der obigen Spielgruppen alle Stadien des Kampfes um kulturelle und künstlerische Befreiung. In einem sind sich alle an der kulturellen und künstlerischen Hebung des deutschen Theaters Interessierten einig, in der völligen Ablehnung des Dilettantentheaters der Vorkriegszeit, daß sich bedauerlicherweise in erschreckend großer Zahl auch noch heute besten Blühens und Gedeihens erfreut. Eine Unstimmigkeit in der Beurteilung der Faktoren setzt erst bei der Grenzfestlegung ein. Es wird Aufgabe des kommenden Reichsbühnengesetzes sein, diese Grenze möglichst klar und eindeutig zu ziehen, es ist Zweck, Ziel und Aufgabe der Zentrale deutscher Volksspielkunstverbände, diese Grenzfestlegung zu erleichtern, den Gefahren einer allzu einseitigen Festlegung des Begriffes „Laienspiel" vorzubeugen und die kulturellen, ökonomischen, pädagogischen Werte des nichtberuflichen Theaters aufzuzeigen.

Die Zentrale deutscher Volksspielkunstverbände ist, organisatorisch betrachtet, ein Spitzenverband. Angeschlossen sind ihr sechs Landesverbände, deren Sitz in Berlin, Dresden, Hamburg, Stuttgart, Dortmund und Leipzig ist.

In diesen Verbänden ist das nichtberufliche Theater vertreten durch:

1. Theatervereine,
2. Volksspielkunstgemeinschaften,

3. Freilichtbühnen,
4. Laienspiel, Kinder- und Jugendbühnen.

Bei der Bewertung dieser Gruppen ergibt sich eine Abstufung ihrem Werte nach. Das unter 1 genannte Vereinstheater ist durch Erziehungsarbeit aus dem Sumpf des platten Dilettantismus befreit worden. Diese Erziehungsarbeit bestand in Arbeitsschulabenden, Regie und Stückwahlberatung, in fördernder Kritik und in der Abhaltung von Sprechkursen. Eine organisatorisch durchgeführte Zusammenlegung von mehreren Vereinen zu lebensfähigen, spielstarken Gemeinschaften hat den Mitgliederbestand der der Zentrale angeschlossenen Landesverbände von 1400 Vereinen auf zur Zeit etwa 400 verringert. Das „Wild"- oder „Schwarz"-Spielen der Vereine, eine Bezeichnung für die Umgehung der Tantiemeabführung, wurde von der Zentrale im ersten Jahre ihres Bestehens durch ein von ihr erstrebtes Provisorium unterbunden und durch einen von ihr zuerst getätigten Vertrag mit der Vereinigung der Bühnenverleger auf ein Mindestmaß zurückgedrängt. In den sechs Jahren ihres Bestehens hat die Zentrale deutscher Volksspielkunstverbände, als der zahlenmäßig stärkste Verband in Deutschland, seine vornehmste Aufgabe darin gesehen, die im Vereinstheater schlummernden Werte zu heben, die irregeleiteten Kräfte auf den rechten Weg zu allgemeinnützigem Wirken zu weisen. Geordnete Rechtsverhältnisse werden diese Arbeit wesentlich erleichtern; um ihre Schaffung sind auch wir nach wie vor bemüht.

1. Modell des Stadttheaters Biberach.

2. Oelbild des Stadttheaters Biberach.

3. Bühnenmodell „Die Wolfsschlucht" aus „Der Freischütz" (Entw. Frau Bürgermeister Hoffmann, Aue i/Erzgebirge).

4—7. Programme der Bürgerlichen Schauspieler-Gesellschaft, jetzt Dramatischer Verein zu Biberach, 1824—1826.

8. Ein Komödien-Einschreibbuch der Bürgerlichen Schauspieler-Gesellschaft in Biberach, 1738. (Notiz, nach der von dem Dichter Wieland unter sei-

ner Regie die erste Shakespeare-Aufführung in Deutschland getätigt wurde. Zur Aufführung gelangte: Ein erstaunlicher Schiffbruch, d. i. Der Sturm.)

9. **Ein Komödien-Einschreibbuch** derselben Gesellschaft, 1819.

10. **Ein Theater-Journal** derselben Gesellschaft, 1818.

11. **Kurze Chronik über die Pflege der Dramatischen Kunst in Biberach** 1655—1859; geschrieben: 1859—1869.

12. **Programme des Stadttheaters zu Biberach,** 1849—1858.

13. **Dramatischer Verein Schwäbische Volksbühne Ulm a/D.** Drei Bühnenentwürfe eines Mitgliedes für „das große Salzburger Welttheater" von Hugo v. Hoffmannsthal.

14. **Heidenheimer Volksschauspiele,** Eingangstor zur Freilichtbühne.

15, 16. **Freilichtbühne 1924.** Zehn Bilder aus „Tell".

17—19. **Freilichtspiel 1925.** Zehn Bilder aus „Andreas Hofer".

20—26. **Freilichtspiel 1926.** Zehn Bilder aus „Nibelungen".

27—29. Drei Photographien aus „Der Geiger von Gmünd".

30—36. **Kinderschützentheater Biberach,** Photographien.

37. **Schwäbische Volksbühne,** zwölf ausgewählte Werke.

38. **„Der Binsenmichel",** Festschrift zur Feier des 30jährigen Bestehens des „Kinderschützentheater Biberach".

39. **Album** handgezeichneter Bühnenbilder und Programmentwürfe.

40. **Festschrift** zur Eröffnung des umgebauten Stadttheaters zu Biberach.

41. **Album** mit Ansichtskarten, photographische Aufnahmen und Programme div. Vereinsaufführungen.

42. **Bühnenprogramme,** 1834.

43. **Kinderschützentheater.** Neun Photographien „Der Binsenmichel".

44. **Modell der „Neuen Laienbühne"** mit schnell auswechselbaren Kulissen und Versatzstücken; Entwurf Moritz Marx, Leipzig 1920.

45. Modell einer „Vorhang und Andeutungsbühne“ mit schnell auswechselbaren Versatzstücken; Entwurf Moritz Marx, Leipzig 1921.

46. Bühnenmodell nach dem System der „Neuen Laienbühne“; Entwurf Moritz Marx, Leipzig: „Freie Gegend“.

47. Bühnenmodell zu B. Shaw's „Candida“; Entwurf Hermann Trinkaus, Leipzig (Dezember 1926).

48. Zeichnungen zum Modell „Candida“: Entwurf Hermann Trinkaus, Leipzig. a) Bühnenbild; b) Konstruktionsskizze zum Bühnenbild (Fenster); c) (Kamin).

49. Bühnenmodell zu G. Hauptmanns „Rose Bernd“, Aufführung im Leipziger Volksbühnenspielverein E. V. am 17. November 1922.

50. Bühnenmodell zu Suppés „Die schöne Galathee“, Aufführung im Leipziger Volksbühnenspielverein E. V. am 19. Oktober 1924.

51. Album des Leipziger Volksbühnenspielvereins E. V., gegründet 1894 (Programmauslese, Festschrift zum 25. Vereinsjubiläum, Kritiken).

52. Album der Leipziger Dilettanten-Bühne (Gutachten, Kritiken, Programmauslese).

53. Album des Vereins für Volksbühnenspiele und Kunstpflege E. V., Leipzig (Gutachten, Kritiken, Programmauslese, Bühnenskizzen, Photos).

54—59. Szenenbilder von Gümpel-Seilings Märchenspiel „Die zertanzten Schuhe“. Im Königsschloß. Bei der Waldfrau. Am Zaubersee. Die schlafenden Prinzessinnen. (Aufführung im Verein für Volksbühnenspiele und Kunstpflege E. V., Leipzig, am 20. April 1926: Entwurf und Bühnenleitung Moritz Marx, Leipzig.)

60. Szenenbild von Lessings „Der junge Gelehrte“, Aufführung im Verein für Volksbühnenspiele und Kunstpflege E. V., Leipzig, am 5. Oktober 1926, Entwurf und Bühnenleitung Moritz Marx, Leipzig.

61. Fritz Rügammer, Leipzig, als „Der junge Gelehrte“ in Lessings gleichnamigem Lustspiel, Aufführung im Verein für Volksbühnenspiele und Kunstpflege E. V., Leipzig.

62. Szenenbild von Kotzebues „Wirrwarr“, Aufführung wie bei Nr. 61, am 10. Dezember 1926: Entwurf Alfred Gärtner, Bühnenleitung Karl Müller.

63, 64. Szenenbild von Dr. E. Fischers Singspiel „Der Herr Doktor“, Musik v. Franz Schubert. Aufführung wie bei Nr. 61, am 3. November 1926. Entwurf Alfred Gärtner, Bühnenleitung Fritz Vörtler.

65. Szenenbild von Dr. E. Fischers Singspiel „Berthold und Binchen“, Musik von Gluck. Aufführung, Entwurf und Bühnenleitung wie Nr. 63.

66, 67. Hans-Sachs-Freilichtspiel der „Leipziger Dilettantenbühne“ am 12. Juni 1921. Leitung Fritz Bienwald.

68, 69. Heim der „Leipziger Dilettantenbühne“ als Probelokal. Das Heim wurde geschaffen zum Schutze der Darsteller gegen den Trinkzwang und gegen Tabakrauch. Proberaum. — Aufenthaltsraum mit Durchblick zum Proberaum. Die Räume werden benutzt für Proben des Darstellerkreises, der Musikabteilung und für Sitzungen.

70. Bühnenbild „Die schöne Galathee“ v. Fr. v. Suppé. Aufführung des „Leipziger Volksbühnenspielvereins E. V.“ am 19. Oktober 1924, Leitung Otto Köster.

71. Hans-Sachs-Freilichtspiel im Walde. Aufführung wie in Nr. 70, im Juli 1913; Leitung Willi Dietze.

72. Weihnachtsmärchen „Die Reise ins Märchenland“ von Franz Mäding; Aufführung wie Nr. 70.

73. Madame Sans Gêne v. Victor Sardou; Aufführung wie in Nr. 70, Mai 1926; Bühnenleitung Curt Dietz. Weihnachten 1924.

74. „Schirin und Gertraude“, Lustspiel von Ernst Hard: Aufführung wie Nr. 70, Oktober 1926; Bühnenleitung Otto Köster.

75. „Kyritz Pyritz“, Gesangsposse v. Wilken und Justinus; Aufführung wie Nr. 70, Mai 1926; Bühnenleitung Fritz Rügammer.

76. „Max und Moritz“, bearbeitet v. Leopold Günther; Aufführung wie Nr. 70, Januar 1927 Bühnenleitung Fritz Rügammer.

77. Bühnenmodell zu Halbes „Strom“, Aufführung der „Leipziger Dilettantenbühne“, Bühnenleitung R. Rischa.

78, 79. Orchestermuschel einer Saalbühne zu Dresden, ihre Verwandlung zu einer Stilbühne durch Mitglieder des Vereins Laetitia, Dresden, Modell.

80. Kalliska-Kasperle-Puppen der Jugendbühne Berlin.

81. Die Volksspielkunstbewegung, statistische Angaben: Entwurf und Ausführung Kurt Windmüller, Berlin.

82. Das Arbeitsgebiet der Zentrale: Entwurf und Ausführung Kurt Windmüller, Berlin. Auf einer Landkarte dargestellt.

83. Handbibliothek des Laienregisseurs, zusammengestellt von Moritz Marx, Leipzig.

Deutscher Musiker-Verband

Der „Deutsche Musiker-Verband" ist die Berufsorganisation der deutschen Musiker. Parteipolitisch und religiös vollkommen neutral, will der Verband die geistigen und wirtschaftlichen Interessen seiner Mitglieder sowie die künstlerischen und fachlichen Interessen des Gesamtmusikerberufes fördern und wahren.

Entstanden ist der Deutsche Musiker-Verband durch die am 1. Juli 1919 erfolgte Verschmelzung des seit 1872 bestehenden „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes" mit dem im Jahre 1902 gegründeten „Zentralverband der Zivilmusiker Deutschlands". Er ist dem „Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund" (ADGB) und mit seinen beamtenmäßig angestellten Mitgliedern dem „Allgemeinen Deutschen Beamtenbund" (ADB) angeschlossen.
Der Verband hat den Zweck, die geistigen und materiellen Interessen seiner Mitglieder sowie die künstlerischen und fachlichen Interessen des Gesamtmusikerberufes zu fördern und zu wahren.

Dieser Zweck soll erreicht werden durch:

a) Erzielung möglichst günstiger Lohn- und Arbeitsbedingungen;

b) Einwirkung auf zweckmäßige Ausgestaltung des Musiker-Ausbildungswesens sowie durch Einwirkung auf Gesetzgebung und Gesetzesanwendung, soweit sie die Berufsinteressen der Musiker betreffen bzw. berühren;

c) Regelung des Nachweiswesens unter Ausschaltung bzw. Bekämpfung jeder gewerblichen Stellenvermittlung;

d) Pflege der gewerkschaftlichen und beruflichen Solidarität sowie Verbreitung von Aufklärung und Bildung unter den

Mitgliedern durch Abhaltung von Versammlungen mit Vorträgen gewerkschaftlicher, beruflicher, wirtschaftlicher oder allgemeinwissenschaftlicher Art, die Herausgabe des Verbandsorgans und sonstiger aufklärender oder belehrender Schriften durch Errichtung geeigneter Bibliotheken;

e) Gewährung von unentgeltlichen Rechtsschutz in beruflichen und solchen Rechtsstreitigkeiten, in die Mitglieder infolge ihrer Verbandstätigkeit geraten, sowie in Krankenkassen-, Unfall-, Angestellten-, Invaliditäts- und Altersversicherungsangelegenheiten;

f) Gewährung von Unterstützungen bei Streik, Aussperrung, Maßregelung, Krankheit, Todesfällen der Mitglieder und deren Ehefrauen sowie in besonderen Notfällen nach Maßgabe der Unterstützungsordnungen;

g) Errichtung und Erhaltung eines ständigen Kunstausschusses.

Zur Mitgliedschaft im Verbande zugelassen sind, ohne Rücksicht auf politische und religiöse Anschauung, alle im Musikfach beruflich tätigen Personen, die sich den Bestimmungen seiner Satzungen unterwerfen. Selbständige Unternehmer und in einer nichtmusikberuflichen beamteten Lebensstellung stehende Personen können dem Verband nicht angehören.

Der Wirkungsbereich des Verbandes erstreckt sich über das ganze Reichsgebiet. Sitz des Verbandes ist Berlin, sein Zentralpunkt ist der Verbandsvorstand, dem als mitberatendes und mitbeschließendes Organ ein Beirat von 10 Mitgliedern zur Seite steht.

Gegliedert ist der Verband in 10 Gaue, die in 5 Bezirke zusammengefaßt sind. Gausitze sind Stettin, Hamburg, Hannover, Köln a. Rh., Frankfurt a. M., Weimar, Nürnberg, Chemnitz, Breslau und Berlin. An Orten, in denen mindestens 10 Mitglieder sich befinden, kann eine Verwaltungsstelle (Ortsverwaltung) des Verbandes errichtet werden. Innerhalb der

Ortsverwaltungen ist die Bildung von Berufsgruppen (Sektionen) zugelassen, sofern mindestens 15 Musiker der betr. Berufs- bzw. Beschäftigungsart am Orte vorhanden sind. In der Satzung sind als Hauptgruppen vorgesehen: Gruppe I (Orchestermusiker), Gruppe II (Ensemblemusiker), Gruppe III (freistehende Musiker), Gruppe IV (Musiklehrer, Organisten und Chordirigenten). Zur Führung der Verbandsgeschäfte in den Verbandsbezirken sind vom Verbandsvorstand angestellte Bezirksleiter berufen.

Die besonderen Fragen der einzelnen Berufsgruppen werden zentral von in der Verbandsleitung angestellten Gruppensekretären behandelt.

Höchste Instanz des Verbandes ist der alle drei Jahre stattfindende Verbandstag, der durch Delegierte der Gesamtmitgliedschaft gebildet wird. Außerdem sind in der Satzung vorgesehen: Gaukonferenzen (Tagungen von Vertretern der einzelnen Berufsgruppen).

1. Verbreitungsgebiet der Deutschen Musiker-Zeitung.

2. Entwicklung und Leistungen des Deutschen Musiker-Verbandes und seiner Unterstützungseinrichtungen.

3. Zahlenmäßige Stärke und Durchschnittslebensalter der in städtischen und Landestheatern angestellten Orchestermusiker.

4. Energieverbrauch des Musikers im Vergleich zu anderen Berufen.

5. Orchesterschulen Berlin und Köln a. Rh. Aufbau, Zweck, Ziele und Lehrmethode der vom Deutschen Musiker-Verband in Berlin unterhaltenen und an die staatliche Hochschule für Musik angegliederten Orchesterschule sowie auch der mit unterhaltenen Orchesterschule in Köln a. Rh. Gegenüberstellung der in früheren Bildungsstätten für Musiker (Stadtpfeifereien) üblichen Lehrmethoden und der zurzeit in den Orchesterschulen angewandten Lehrmethoden und Lehrziele, durch graphische und plastische Darstellungen sowie durch belichtete Diapositive.

6. Der ideale Bildungsgang des Musikers, graphische Darstellung.

7. Die Entwicklung der technischen Schwierigkeiten auf Blaß- und Streichinstrumenten.

8. Photographische Uebersicht über die städtischen und staatlichen Bühnen sowie die seriösen deutschen Orchester.

9. Die Entwicklung des Berufsgebietes der Kinomusiker.

10. Verbandshaus des Deutschen Musiker-Verbandes. Plastisches Modell.

11. Eine frühere Musikerausbildungsstätte (Stadtpfeiferei). Plastisches Modell.

12. Orchesterzimmer von früher und jetzt. Plastisches Modell.

13. Der deutsche Orchestermusiker im Lichte der Kritik namhaftester Kapellmeister.

14. Broschüren des Deutschen Musiker-Verbandes.

Vereinigung der deutschen gemeinnützigen Landes- und Wandertheater ⟨Sitz Frankfurt a. Main⟩

In den letzten zehn Jahren ist eine besondere Form des Theaters in ein wichtiges, entscheidendes Stadium ihrer Entwicklung getreten: die künstlerische Wanderbühne. Die Idee, den Bewohnern der theaterlosen Städte und des flachen Landes die künstlerischen Kräfte des guten Theaters nicht vorzuenthalten und die Versorgung dieser Gebiete nicht dem zufälligen, unkontrollierbaren Niveau der Schmieren zu überlassen, geht bis auf die vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts zurück. Schon damals versuchten namhafte Volkserzieher, anknüpfend an die Geschichte des Theaters im 18. Jahrhundert, für den Gedanken der wandernden Bühne zu werben: die Wanderbühnen sollten nicht die ausschließliche Versorgung des Volkes mit dem Theaterkunstwerk übernehmen, sondern neben dem stehenden Theater ihre Wirksamkeit ausüben. Sie sollten keine Erwerbsinstitute sein, sondern ohne Absicht auf Gewinnerzielung ihre Arbeit durchführen, für nicht zu teueres Geld allen die dramatischen Werte der Nation und der Welt bringen und ein Volkstheater im wahren Sinn des Wortes werden. Viele Jahrzehnte vergingen, bis es der privaten Initiative der Kreise, die als erste die Forderung nach der Wanderbühne aufstellten, der Volksbildungsverbände, gelang, die Verwirklichung ihrer Absichten zu versuchen. Im Frühjahr 1906 konnte der Rhein-Mainische Verband für Volksbildung, Frankfurt, die erste deutsche Wanderbühne, das Rhein-Mainische Verbandstheater, an die Arbeit schicken, dem wenige Monate später das Märkische Wandertheater, gegründet von

der Gesellschaft für Volksbildung, Berlin, folgte. Diese beiden Theater hatten eine schier unerfüllbare Pionieraufgabe durchzuführen: ohne staatliche Hilfe, allein mit den Mitteln unterhalten, welche die Volksbildungsorganisationen von ihren bescheidenen Beiträgen entbehren konnten, waren sie auf größte Sparsamkeit angewiesen. Die äußeren Bedingungen waren ungünstig: häufig genug schlechte Säle, nicht gerade immer gute Quartiere und vor allem ein Publikum, das durch Dilettantenvorstellungen und Schmieren aufs ungünstigste vorbereitet war. Dekorationen und Requisiten konnten nicht mitgeführt werden, man mußte mit den vorhandenen Bühnenverhältnissen vorlieb nehmen und sich das Notwendige ausleihen. Diese schwer kämpfenden Theater konnten manches liebe Mal nur Kunstersatz an Stelle vollgültiger künstlerischer Form bieten. Bis zum Krieg blieben die Verhältnisse unverändert. Erst als nach dem Krieg die staatlichen Stellen auch die Theaterpflege auf dem flachen Lande in ihren Aufgabenkreis einbezogen, begann für die Wanderbühne die Periode des Neuaufbaus. Jetzt konnte sie mit Hilfe des Staates ihre Erkenntnis, daß die Bevölkerung der theaterlosen Städte ein Anrecht darauf hat, an den Kulturgütern der Nation in der besten Form teilzunehmen, in die Tat umsetzen. Das Wandertheater muß seiner besonderen Art und seinen besonderen Möglichkeiten entsprechend Aufführungen von großstädtischem Niveau selbst den kleinsten Orten bieten. Zunächst galt es, die äußeren Bedingungen für die Tätigkeit zu verbessern, Bühne, Dekorationen, Beleuchtungseinrichtung, Requisiten wurden mitgeführt, in jeder Stadt wurde das gleiche Bühnenbild aufgebaut, ein einheitliches Proszenium gab einen geschlossenen, guten äußeren Rahmen, nur wertvolle Schauspieler wurden zu würdigen Gagen verpflichtet, nicht mehr so unmittelbar wie früher auf die Einnahmen angewiesen, konnte der Spielplan auf jede Konzession an den Ungeschmack verzichten, konnten Werke zur

Darstellung gebracht werden, die auch der heutigen Zeit Wesentliches zu sagen haben. Dadurch erwuchs in der gut geführten Wanderbühne ein Instrument, das die Kluft zu überbrücken versuchte, die einen Teil unseres Volkes durch die geographische Lage ihres Wohnorts oder aus finanziellen Gründen von wesentlichen Kräften der Kulturerrungenschaften der großen Städte trennt. Die Wanderbühne soll durch Spielplan und Darstellung dem Zuschauer Gelegenheit geben, sich mit den ewigen Problemen des Lebens und den aktuellen der Zeit auseinanderzusetzen, durch die Lebendigkeit ihrer Arbeit den Besuchern eine Stellungnahme möglich machen und sie auch durch die starke Suggestionskraft des Bühnenkunstwerkes zu eigener Entscheidungsbereitschaft entwickeln. Die Forderungen, die an die Wandertheater gestellt werden müssen, sind die Forderungen des lebendigen echten Kunstwerkes an sich. Die Wandertheater aber werden, indem sie diese Forderung mehr und mehr zu erfüllen suchen, das zeitgemäße Kulturtheater ihrer Provinz werden müssen. Mancher Förderung bedürfen sie noch. Staat, Städte, Volksbildungsverbände, Besucherorganisationen müssen ihnen helfen, ihre Arbeit zu erleichtern. Sie brauchen modernste Beförderungsmittel, schöne Spielsäle, ausgezeichnete Ausstattungen, vorzügliche Schauspieler und, um das alles verwirklichen zu können, vor allem finanzielle Hilfe.

Die bestehenden gemeinnützigen Wandertheater sind in der Vereinigung der deutschen gemeinnützigen Landes- und Wanderbühnen zusammengeschlossen, der auch die großen Volksbildungsverbände und Besucherorganisationen angehören. Ihre Abteilung der Magdeburger Theaterausstellung versucht, in knapper Form eine Uebersicht über die Arbeit dieser Bühnen zu geben. Auf einer Leuchtkarte werden die einzelnen Spielgebiete der Wandertheater neben ihren Spielstädten kenntlich gemacht. Drei Modelle zeigen den Aufbau einer Wanderbühne, aus-

gehend von der in den meisten Fällen nur vorhandenen primitiven Vereinsbühne bis zum fertigen Bühnenbild. Verschiedene typische Modelle sollen den Stand der Arbeiten kennzeichnen, die bedingt sind durch die Eigenart des Wanderbetriebes. Die Dekoration muß in vielen Fällen als Passagiergut mitgeführt werden!

1. **Verteilung der gemeinnützigen Wanderbühnen über das deutsche Sprachgebiet.** (Leuchtkarte.)

2. **„Die Vereinsbühne“;** Beispiel dafür, was die Wanderbühnen in zahlreichen Fällen bei ihrem Kommen vorfinden. (Modell.)

3. **Die fertige Wanderbühneninszenierung;** Aufführung: Die versunkene Glocke von Gerhart Hauptmann am Frankfurter Künstlertheater, Februar 1927, Inszenierung Hans Meißner, Bühnenbild H. Gowa. (Modell.)

4. **Aufbau einer Wanderbühne auf der Tournee;** die Wanderbühne baut in die Vereinsbühne ihre eigenen Dekorationen ein, die sie als Eisenbahnpassagiergut oder im Auto mit sich führt. (Modell.)

5. **Uebersicht über die in der Vereinigung zusammengeschlossenen Wandertheater:** Sitz, Leitung, Spielorte, Besucherzahl, Mitglieder usw.

Badische Bühne, Karlsruhe

Leitung: Intendant Schmidt.

Bayrische Landesbühne, München

Leitung: Direktor Otto Kustermann.

6. **„Kaufmann von Venedig“** (Shakespeare); Modell der Straßenszene. Inszenierung O. Kustermann, Bühnenbild H. Gowa. (Februar 1927.)

7. **„Kaufmann von Venedig“** (Shakespeare); Modell des Dogen-Palast.

8. **„Des Meeres und der Liebe Wellen“** (Grillparzer); Szenenmodell. Bearbeitung und Inszenierung Wilhelm Zeno Duemer, Bühnenbild H. Gowa. (September 1926.)

9. **„Gefängnis“** (Josef M. Velter); Szenenmodell. Inszenierung Stefan Voigtländer-Tetzner, Bühnenbild H. Gowa. (März 1927.)

10. **„Die letzte Hexe“** (Martin Schleich); Modell der Brunnenszene. Bearbeitung Ernst Leopold Stahl, Inszenierung Oskar Diehl, Bühnenbild H. Gowa. (April/Juni 1926.)

Frankfurter Künstlertheater, Frankfurt a. M.

Leitung: Direktor Hans Meißner.

13. „Der Berg“ (Herbert Kranz); Modell. Inszenierung Hans Meißner, Bühnenbild Karl von Appen. (Oktober/November 1926.)

14. „Die versunkene Glocke“ (Gerhart Hauptmann); Modell. Inszenierung Hans Meißner, Bühnenbild H. Gowa. (Februar 1927.)

Hessisches Künstlertheater, Frankfurt a. M.

Leitung: Direktor Hans Meißner.

24, 25. „Crainquebille“ (Der fliegende Händler) (Anatole France); Modell. Inszenierung Hans Meißner, Bühnenbild Karl von Appen. (April 1926.)

Kunstbühne der Gesellschaft für Volksbildung, Berlin, und Pommersche Landesbühne Stargard-Köslin

Leitung: Intendant O. Glaeser.

26. „Faust I. Teil“ (Goethe); Modell. Inszenierung O. Glaeser, Bühnenbild Ernst Biller. (September 1926.)

27. „Kain“ (Wildgans); Modell. Inszenierung O. Glaeser, Bühnenbild Ernst Biller. (Oktober 1926.)
29—32. Bühnenbilder (Ernst Biller).

Landestheater für Pfalz und Saargebiet, Kaiserslautern

Leitung: Intendant S. R. Skal.

33. „Don Carlos“, Stilbühnen-Modell der Gefängnis-Szene (Schiller); Inszenierung und Bühnenbild Oberspielleiter K. Gaebler. (Januar 1927.)

34. „Dame Kobold“ (Calderon); Modell, Inszenierung und Bühnenbild Oberspielleiter K. Gaebler. (November 1926.)

Landestheater Südostpreußen, Allenstein

Leitung: Intendant Ernst Theiling.

Mitteldeutsche Bühne, Goslar

Leitung: Intendant Rudolf Hartig.

Mitteldeutsches Landestheater, Halle

Leitung: Direktor Lange.

Ostdeutsches Landestheater, Berlin

Leitung: Direktor Klingner.

Pfälzische Wanderoper, Kaiserslautern

Leitung: Dr. von Kutzschenbach.

Rheinisches Städtebundtheater, Neuß

Leitung: Intendant Jost.

67, 68. „Widerspenstigen Zähmung“ (Shakespeare); Regisseur Walter Oemichen; Figurinen (Fritz von Bier). (1925/1926.)

Sächsische Landesbühne, Dresden

Leitung: Intendant M. René.

69. Hauptbühne der Sächsischen Landesbühne; Modell, Entwurf und Konstruktion M. René, Ausführung Theatermeister K. Klein.
70. „Die Neuberin“, I. Akt (Paul Herrmann Hartwig); Modell, Inszenierung, Bühnenbild und Spielleitung M. René. (August 1924.)
71. Zweigbühne der „S. L.“: „Die Kinder“ (Hermann Bahr). (Modell.)
72. Schlesische Bühne, Breslau. Leitung Dr. K. Weber.
73. Schlesisches Landestheater, Bunzlau. Leitung: Direktor A. Heinemann.

Württembergische Volksbühne, Stuttgart

Leitung: Herbert Michels.

74. „Diener zweier Herren“ (Goldoni); Modell, Bühnenbild Curt Fleiner. (November 1926.)
75. „Was Ihr wollt“ (Shakespeare); Modell, Bühnenbild Curt Fleiner. (Dezember 1926.)
76—78. „Kabale und Liebe“ (Schiller); drei Bühnenskizzen, Curt Fleiner. (Oktober 1926.)

Deutscher Arbeiter-Theater-Bund
(Gegründet 1906, Sitz Leipzig)

Diese das gesamte Deutsche Reich umfassende Organisation gliedert sich in 44 Bezirke mit untergestellten Ortsgruppen. Seinem Wahlspruch „Die Kunst dem Volke aus dem Volke" gemäß, pflegt der D. A. Th. B. das Laienspiel, dabei in erster Linie Bühnenwerken Gehör verschaffend, die wegen ihrer sozialistischen oder proletarischen Idee von den meist bürgerlichen Einfluß unterstehenden Berufstheatern totgeschwiegen werden. Dem freien Wort und freien Spiel freien Raum schaffen, ist das gesteckte Ziel! Das monatlich erscheinende Organ „Die Arbeiterbühne" bringt in Ergänzung dazu belehrende Artikel.

1. **Ziel der Organisation,** in einem Bühnenmodell symbolisch dargestellt; Entwurf Fritz Jubisch.

2. **Verbreitung des D. A. Th. B. über Deutschland,** auf einer Landkarte markiert.

3. **Anwachsen des Bundes,** schematische Darstellung.

4. **„Die Arbeiterbühne",** mehrere Jahrgänge.

5. **Geschichte des D. A. Th. B.**

6. **Szenenaufnahmen** aus charakteristischen Bühnenwerken.

7. **Bühnenwerke** verschiedener Verleger.

Städtisches Gesundheitsamt Magdeburg

Leiter: Stadtmedizinalrat Dr. Konitzer.

Theater, Musik und Hygiene — eine Zusammenstellung, die zunächst ungewöhnlich erscheint! Soviel in den letzten Jahren auf dem Gebiet der allgemeinen Berufshygiene wissenschaftlich und praktisch geleistet worden ist, eine zusammenfassende wissenschaftliche Darstellung der Beziehungen zwischen Hygiene, Theater und Musik ist bisher nicht erfolgt. Das im In- und Auslande vorhandene Demonstrationsmaterial über dieses Gebiet oder Nachbildungen davon sind ebenfalls nirgends zusammengetragen. Es kann daher als eine Besonderheit der hier ausgestellten Abteilung gelten, daß zum ersten Mal in Form einer Ausstellung auf die Beziehungen zwischen Gesundheit einerseits und Theater und Musik andererseits hingewiesen wird. Es ist dabei selbstverständlich, daß das ausgestellte Material nicht lückenlos ist und daß erhebliche Schwierigkeiten überwunden werden mußten, um das, was geboten wird, zu erwerben und ausstellungsreif zu machen.

Wenn aber dieses Ziel zur Befriedigung erreicht sein sollte, so verdanken wir es mannigfacher Unterstützung von Männern der Wissenschaft und Praxis in Magdeburg, in Deutschland und im Auslande. Es ist uns daher ein Bedürfnis, auch an dieser Stelle allen denen Dank zu sagen, die uns durch Ueberlassung von Material und durch sachverständigen Rat geholfen haben.

Stimme und Sprache

Leiter: Leitender Oberarzt Dr. Ohnacker und Dr. Harnisch, Magdeburg.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde, hauptsächlich von Garcia, Türck und Czermak die Methode der Spiegel-

untersuchung des Kehlkopfes geschaffen und vervollkommnet. Auf dieser und anderen wichtigen Entdeckungen fußend entwickelte sich das Fach der Laryngologie (Kehlkopfheilkunde). Im Rahmen dieses Faches bildete sich, gestützt in erster Linie auf die Ergebnisse der experimentellen Phonetik (Lehre von der Stimme), eine weitere Disziplin heraus: die Stimm- und Sprachheilkunde (Phoniatrie und Logopaedie).

Daß die Deutsche Theaterausstellung der Stimme und Sprache, dem kostbaren Besitz des Sängers und Schauspielers, eine besondere Abteilung widmet, bedarf keiner Rechtfertigung; wohl aber müssen einige Worte gesagt werden über die Art, in der es geschieht.

Mangel an Zeit und Raum bedingten von vornherein Beschränkung. Zudem eignet sich nicht alles zur Darstellung an diesem Orte. Was allzu weitgehende Erklärungen zum Verständnis erfordert hätte, mußte wegbleiben, auch ließen uns grundsätzliche Erwägungen bewußt auf die Darstellung dieses und jenes Gegenstandes verzichten. Anspruch auf Vollständigkeit macht also die Abteilung Stimme und Sprache nicht, es kann sich nur um Einblicke handeln, vor allem in den gesicherten Besitz des Gebietes, in erster Linie um Einblicke in das Arbeitsgebiet der Lehre von Stimme und Sprache.

Es mag auffallen, daß so wenig über Störungen und Krankheiten gebracht wird. Wir haben aber auf diesem Gebiet im Hinblick auf technische Schwierigkeiten, mehr aber noch aus ärztlichen Bedenken größte Zurückhaltung geübt. Wir beschränken uns darauf, auf die hohe Bedeutung der Sprach- und Stimmheilkunde hinzuweisen. Das Bild Hermann Gutzmanns, der die Grundlagen dieses Faches geschaffen hat, soll als Zeichen des Dankes und zum ehrenden Gedächtnis die Abteilung schmücken.

1. Professor Dr. Hermann Gutzmann, Begründer der Sprach- und Stimmheilkunde. Bildnis.

2—8. Darstellungen zur Anatomie:

2. Schnitt durch Kopf und Hals in der Mittellinie.

3. Das Knorpelgerüst des Kehlkopfs nebst Zungenbein.

4. Kehlkopf und Schilddrüse in der Ansicht von vorn.

5. Die wichtigsten äußeren und inneren Kehlkopfmuskeln.

6. Schnitt durch den Kehlkopf (vordere Hälfte von der hinteren durch senkrechten Schnitt getrennt).

7. Die Stellknorpel des Kehlkopfs.

8. Kehlkopfeingang, von hinten und oben gesehen.

9—35. Apparate, Modelle und Darstellungen zur Physiologie:

9. Bewegliches Kehlkopfmodell.

10. Modell zur Stellknorpelfunktion.

11. Vergleich des Stimmorgans mit der Zungenpfeife.

12. Apparat zur Veranschaulichung der Mechanik des menschlichen Stimmorgans.

13. Kehltonschreiber.

14. Ausatmungs- und Einatmungsstellung des Zwerchfells.

15. Gürtelpneumograph m. Registrierapparat und Schreibkapsel.

16. Sprachzeichnung, zur Analyse der Sprachlaute.

17. Unterschied der Atmung in der Ruhe und beim Sprechen und Singen.

18. Wirkung des Gaumensegels.

19a. Schematische Darstellung der Mundstellungen bei den Vokalen a, u, i.

19b. Röntgenologische Darstellung.

20. Sprechlauttypen.

21. Bildung der Konsonanten.

22. Die äußerlichen sichtbaren Sprachbewegungen.

23. Bedeutung des Kehlkopfstandes für den Stimmansatz.

24. Unterschied zwischen Sprache und Gesang.

25. Kennzeichnung der einzelnen Register mit besonderer Berücksichtigung von Brust-, Mittel- und Kopfstimme.

26. Graphische Darstellung der Stimmumfänge (Baß, Bariton, Tenor, Alt, Mezzosopran, Sopran) mit gleichzeitiger Angabe der Registergrenzen und der Sprechstimmlage.

27. Photographische Stimmritzenbilder.

28a. Umfang der gehörten Töne, der gesungenen Töne, der Sprechstimme.

28b. Modell des Gehörorgans.

29. Durchschnittliche Stimmumfänge der Kinder.

30. Umfang der Knaben- und Mädchenstimmen vor und nach dem Stimmwechsel.

31. Verhältnis von Druck und Spannung beim Schwellton.

32. Die Laryngoskopie (Besichtigung des Kehlkopfs) nach verschiedenen Verfahren.

33. Kehlkopfspiegelbild.

34. Darstellung verschiedener krankhafter Veränderungen an den Stimmlippen.

35. Demonstrationsapparat zur Lautbildung.

Aus der Gesundheitspflege für Theater und Musik

Leiter: Stadtarzt Dr. Bergmann, Magdeburg.

Es gibt keinen Beruf, der nicht seine charakteristischen Gefahren für die Gesundheit des Menschen hätte, so auch der Beruf des Künstlers, dessen so befriedigende Arbeit vergessen läßt, daß auch sie Mühe kostet und Körper und Seele in Mitleidenschaft zieht. Es gibt wenig Gefahren für die Gesundheit, die sich nicht vermeiden lassen, wenn man sie kennt. Es ist Aufgabe des Arztes, die Kenntnis der Berufsgefahren in jedem Berufsstande zu verbreiten, damit sie vermieden werden können; hängt doch an dem Auftreten der Berufskrankheiten das Schicksal des Betreffenden, das mit der weiteren Ausübung seines Berufes eng verknüpft ist. Die Ausübung der beruflichen Gesundheitspflege für Sänger, Schauspieler und Musiker wendet sich aber nicht nur an den engeren Kreis der berufstätigen Künstler, sondern darüber hinaus an die große Zahl der Dilettanten, die einen wesentlichen Teil ihrer Mußezeit dem Studium der Kunst widmen, die ihnen Lebensfreude bringt. Sie alle werden sehen, wie schwer, der Arbeit nach bemessen, die Ausübung der Musik ist, daß nur seelische Erregung diese Mühe vergessen macht. Und doch schlummern gerade in der starken Beteiligung des Gemütes mancherlei Gefahren für das Nerven- und Seelenleben. Ebenso wie der Künstler in seinem Charakter den Stempel seiner Kunst erhält, so gräbt seine Kunst und sein Instrument auch seine Zeichen in den Körper des Musikers hinein.

Für die Instrumentalmusik, deren Berufskrankheiten erst neuerdings durch K. Singer und Flesch zu einem besonderen Zweige der medizinischen Wissenschaft erhoben

worden sind, sind Physiologisches und Krankhaftes gesammelt und dabei besonders die Beziehungen zum Nervensystem hervorgehoben.

Ueber die Organisation des Rettungswesens, in dem die Institution des Theaterarztes eine wichtige Rolle spielt, wird der Besucher das meiste in der Abteilung der Feuerwehr finden.

1. Schema, das die Lokalisation von Musikempfindung und musikalischer Betätigung im Gehirn verständlich macht.

2. Energieverbrauch beim Musizieren.

3. Günstigste Pausenverteilung bei Instrumenten- und Gesangsübungen.

4. Die Musiker-Neurose.

5. Des Musikers Beschäftigungskrampf.

6. Der Krampf des Klavierspielers.

7. Nagelpflege des Musikers.

8. Wie die Geige den Meister verändert.

9. Haut- und Augenschädigung des Filmschauspielers durch ultraviolettes Licht.

10. Die Wirkungen der Mundatmung beim Sänger, Redner und Bläser.

11. Lungenerweiterung des Bläsers.

11a. Abschleifung von Zähnen an Blasinstrumenten (Oboe usw.).

12. Die Gefahren des Alkohols für den Schauspieler.

13. Tanzverletzungen.

14. Unfälle des Theaterpersonals.

15. Die Staubgefahr für Souffleuse und Beleuchtungstechniker.

16. Die Luftströmungen im Theater.

17. Der Bakteriengehalt der Luft im Theater.

18. Ein Fragebogen über das Seelenleben des Schauspielers.

19. Stammbäume musikalischer Begabungen.

20. Deutsche und ausländische Kinderschutzbestimmungen für Theater und Film.

Deutsches Theater im Ausland

Bearbeitet vom Deutschen Auslandsinstitut, Stuttgart.

1—43. Theatergebäude.

1. Riga, altes deutsches Theater um 1780.
2. Riga, ehemaliges deutsches Stadttheater.
3. Riga, Deutsches Interimstheater im Wöhrmannschen Park, Zuschauerraum (1920).
4. Riga, jetziges deutsches Theater in der Turnhalle.
5. Reval, Deutsches Theater.
6. Danzig, Stadttheater.
7. Hermannstadt, Rumänien, Deutsches Stadttheater.
8. Temesvar, Stadttheater.
9. Posen, ehemaliges deutsches Theater.
10. Bielitz, Polen, Stadttheater.
11. Thorn, ehemaliges deutsches Theater.
12. Bromberg, ehemaliges deutsches Theater.
13. Kattowitz, Stadttheater.
14. Lodz, Deutsches Thaliatheater.
15. Reichenberg, Tschechoslowakei, Stadttheater.
16. Aussig a. d. Elbe, Stadttheater.
17. Olmütz, Stadttheater.
18. Preßburg, erstes Theater um 1765.
19. Preßburg, altes Theater.
20. Preßburg, Stadttheater.
21. Saaz, Stadttheater.
22. Saaz, Zuschauerraum des Stadttheaters.
23. Leitmeritz, Stadttheater.
24. Leitmeritz, Zuschauerraum des Stadttheaters.
25. Brünn, Stadttheater.
26. Warnsdorf, Stadttheater.
27. Pilsen, Stadttheater.
28. Pilsen, Zuschauerraum des Stadttheaters.
29. Pilsen, Bühne des Stadttheaters.
30. Znaim, Stadttheater.
31. Gablonz a. d. Neiße, Stadttheater.
32. Teplitz-Schönau, Stadttheater.

34\. Prag, Neues Deutsches Theater.

34\. Prag, Kleine Bühne.

35. Troppau, altes Stadttheater.
36. Troppau, heutiges Stadttheater.
37. Meran, Stadttheater.
38. Libau, altes deutsches Theater.

39. Mitau, Zuschauerraum des alten deutschen Theaters.

40. St. Petersburg, Zuschauerraum des Kaiserlichen Michaeltheaters.

41. Teschen, Deutsches Theater.

42. St. Petersburg, Kaiserl. Alexandratheater.

43. Riga, Theaterzettel (Photo), 1. Oktober 1887, Eröffnung des neuen Stadttheaters, „Iphigenie auf Tauris" und

Theaterzettel (Photo), 29. August 1863, Festvorstellung Riga „Wallensteins Lager" und „Apollo's Gabe".

44—47. Riga, Bühnenmitglieder (Photos).

44. Anette Christ, Johann Christian Brandes, Betty Roose, Rosina Meyrer, Charlotte Wilhelmine Brandes, Johann Christoph Meyrer, Siegfried Gotthard Eckardt, Josef Anton Christ.

45. Carl Eduard von Holtei, Julie von Holtei, Marie Subach, Richard Wagner (1837).

46. Karoline Pollert, Heinrich Dorn, Katharina Hoffmann, Johannes Hoffmann.

47. Bruno Walter, C. v. Ledebur, Max Mattersteig, Gertrud Eysoldt.

48, 49. Riga, Mitgliederverband unter Direktor Johannes Hoffmann:

48. Otto Lohse, Anna Schramm, Theodor Lebrun, Ludwig Barnay.

49. Hermann Jadlowker, Josef Schwartz, Karl Jörn.

50. Reval, Deutsches Theater, Gruppe von Gegenständen, angefertigt in eigener Werkstatt.

51. Reval, Deutsches Theater, Kostüme aus eigener Werkstatt.

52. Reval, Deutsches Theater, Bühnenbild „Parktheater".

53. Reval, Deutsches Theater, Bühnenbild „Alpenlandschaft".

54. Reval, Deutsches Theater, Bühnenbild „Stern von Juda".

55. Reval, Deutsches Theater, Bühnenbild „Die neunte Stunde".

56. Reval, Deutsches Theater, Kostümmagazin II.

57. Reval, Deutsches Theater, Requisitenraum I.

58. Reval, Deutsches Theater, Bühne, Gesamtbild mit eisernem Vorhang.

59. Reval, Deutsches Theater, Zuschauerraum.

60. Riga, Theaterzettel zur Festvorstellung anläßlich des russisch-schwedischen Friedens 1743.

61. Riga, Theaterzettel 13. März 1837, „Shakespeare in der Heimat“ von Karl von Holtei.

62. Riga, Theaterzettel 1837, „Die Leibrente“.

63. Riga, Theaterzettel 1782, „Emilia Galotti“, zur Eröffnungsvorstellung im Theater an der Königstraße.

64. Theaterzettel der Sigmundschen Gesellschaft 1743.

65. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „König von Juda“.

66. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „Kind vom Walde“.

67. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „Jedermann“.

68. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „Mr. Wu“.

69. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „Die neunte Stunde“.

70. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „Sakuntala“.

71. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „König von Juda“.

72. Reval, Deutsches Theater, Entwurf zum Bühnenbild „Goldene Eva“.

73. Reval, Theaterzettel 26. Januar 1865, „'sLieserl“.

74. Reval, Theaterzettel 23. Januar 1821, „Das Donauweibchen“.

75. Reval, Theaterzettel 11. März 1859, „Julia Pastrana“.

76. Prag, Tschechisches Nationaltheater (ehemaliges Deutsches Landestheater).

77. Buenos Aires, Theater. Colon.

78. Otto Hermann von Vietinghoff. Rigaer Bühnenleiter.

79. Riga, Richard Wagners Wohnung (Ecke Alexander- und Mühlenstraße).

80. Bukarest, Haus der deutschen Liedertafel.

81. Bukarest, Haus der deutschen Liedertafel (großer Saal).

82. Riga, Konzertanzeige, Vokal- und Instrumentalkonzert (Richard Wagner als Kapellmeister des Rigaer Stadttheaters).

83. Brünn, Redoutengebäude.

84. Olmütz, Theater.

85. Preßburg, Die ungedeckte Arena (Tagestheater).

86. St. Petersburg, Kaiserliches Deutsches Michaeltheater.

87. St. Petersburg, Direktor Philipp Bock vor dem Alexandratheater mit Ernst von Possart.

88. Czernowitz, Deutsches Haus, Theater und Konzertsaal.

89. Czernowitz, Nationaltheater.

90. Saaz, Stadttheater.

91. Czernowitz, altes Stadttheater.

92. Mitau, altes deutsches Theater.

93. Czernowitz, Saal des Musikvereins.

94. Memel, Städt. Schauspielhaus.

95—98. Lemberg, Gruppenaufnahmen des Geselligkeitsvereins „Frohsinn“ (Liebhaberaufführung).

99. Lemberg, Liebhaberbühne des DGV. „Frohsinn“, Stammsitzkarte.

100. Temesvar, deutscher Theaterdirektor Ignaz Schiller.

101. St. Petersburg, Direktor Philipp Bock.

102. Bahia, Liebhaberaufführung „Aschenbrödel“ der deutschen Schule, Szenenbild.

103. Bahia, Liebhaberaufführung „Dornröschen“ der deutschen Schule, Szenenbild.

104. Belgrano, Argentinien, Schüleraufführung der deutschen Schule, Szenenbild.

105. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Die zertanzten Schuhe“, Szenenbild.

106. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Die Geschwister“, Szenenbild, 1920.

107. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Dornröschen“, Szenenbild, 1923.

108. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Der Tor und der Tod“, Szenenbild, 1922.

109. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Gevatter Tod“, Szenenbild, 1920.

110. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Die zertanzten Schuhe“, Szenenbild, 1920.

111. Mexiko, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Die Laune des Verliebten“, Szenenbild, 1920.

112. Mission Sangammer, Vorderindien, Missionsspiel, Szenenbild.

113. Asuncion, Chile, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Im Weißen Rößl“, Szenenbild.

114. Tiflis, Schillerabend des deutschen Realgymnasiums, Szenenbild.

115. Wisconsin, Liebhaberaufführung der Universität, „Die Laune des Verliebten“, Szenenbild, 1914.

116. Wisconsin, Liebhaberaufführung der Universität, „Ein Weihnachtsspiel“, Szenenbild, 1912.

117. Wisconsin, Liebhaberaufführung der Universität, „Hans-Sachs-Spiele“, Szenenbild, 1915.

118. Wisconsin, Liebhaberaufführung der Universität, „Minna von Barnhelm“, Szenenbild, 1914.

119. Rosario, Argentinien, Schüleraufführung der deutschen Schule, „Zwergnase“.

120. Shanghai, Schüleraufführung der Kaiser-Wilhelm-Schule, Szenenbild.

121. Shanghai, Schüleraufführung der Kaiser-Wilhelm-Schule, „Aschenbrödel“, Szenenbild, 22. Dezember 1926.

122. Dorpat, Szenenbild aus „Gyges und sein Ring“. (Erste Reformbühne Rußlands.) 1910.

123. Prag, Direktor Angelo Neumann, Oelgemälde.

124. Prag, ehemaliges Deutsches Landestheater.

125. Prag, Neues Deutsches Theater.

126. Prag, Theaterzettel (Faksimile), Uraufführung von Mozarts „Don Juan“ 1789.

127. Prag, Theaterzettel, „Pariser Maler“.

128. Prag, Theaterzettel, „Egmont“.

129. Prag, Landestheater, Dekorationsskizze zu „Mona Lisa“.

130. Prag, Landestheater, Dekorationsskizze „Boccaccio“, 1. Akt.

131. Prag, Landestheater, Dekorationsskizze „Boccaccio“, 2. Akt.

132. Prag, Landestheater, Dekorationsskizze „Boccaccio“, 3. Akt.

133. Prag, Landestheater, Dekorationsskizze „Die verkaufte Braut“.

134. Prag, Landestheater, Dekorationsskizze „Die verkaufte Braut“.

135. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Fuhrmann Henschel“.

136. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Der Berg“, von Herbert Kranz.

137. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Der Berg“, von Herbert Kranz.

138. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Der Berg“, von Herbert Kranz.

139. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Der Berg“, von Herbert Kranz.

140. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Ein Apostelspiel“, von Max Mell.

141. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg, Dekorationsskizze zu „Ein Apostelspiel“, von Max Mell.

142. Die deutschen Theater in Europa (Landkarte).

143. Die deutschen Theater in Nordamerika (Landkarte).

144. Die deutschen Theater in Südamerika (Landkarte).

145. Die deutschen Theater in der Tschechoslowakei (statist. Uebersicht).

146. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main, Gastspiele in Luxemburg (Plakat).

147. Die elsässischen Dialekttheater in deutschen Sprachgebieten (Plakat).

148. Riga, Berühmte Gäste des Deutschen Theaters.

149. Riga, Die Leiter des Deutschen Theaters, 1782 bis 1927.

150. Riga, Entwicklung des deutschen Bühnenwesens (Plakat).

151. Mitau, Theaterzettel „Die Kreuzfahrer“, 1816.

152. Riga, 4 Modelle von Inszenierungen des heutigen Deutschen Schauspiels.
a) „Duelle am Lido“. — b) „Heilige Johanna“, Szene in der Kirche. — c) „Urfaust“, Gretchenzimmer. — d) „Marquis von Arcis“, Salon.

152. Riga, 4 Modelle von Inszenierungen des heu- und Skizzen von Aufführungen der Spielzeit 1926/1927.

153. Hermannstadt, Rumänien, Modell des Deutschen Theaters.

154. Reval, Bedeutende Persönlichkeiten des Deutschen Theaters (Plakat).

155. Reval, Entwicklung des Deutschen Theaters (Plakat).

156. St. Petersburg, Kundgebung des Direktors Philipp Bock zum Tode Kaiser Alexanders II. von Rußland.

157. Reval, August von Kotzebue. Biographie.

158. St. Petersburg, Direktor Philipp Bock. Biographie.

159. Prag, Angelo Neumann. Biographie.

160. Temesvar, Ignaz Schiller. Biographie.

161. St. Petersburg, Notizen zur Geschichte des Deutschen Theaters.

162. Ungarn, Notizen zur Geschichte des Deutschen Theaters.

163. Rumänien, Notizen zur Geschichte des Deutschen Theaters.

164. Nordamerika, Notizen zur Geschichte des Deutschen Theaters.

165. Südamerika, Notizen zur Geschichte des Deutschen Theaters.

Estland:

166. Dorpat, Statut des Theatervereins, 1910.

167. Reval, Programm für die Festvorstellung zur Eröffnung des Neuen Deutschen Theaters am 5. Oktober 1910.

168. Dorpat, Theaterzettel der Dramatischen Gesellschaft, 28. Januar 1910, „Gyges und sein Ring".

169. Dorpat, Festschrift zur Erinnerung an die „Räuber"-Aufführung der deutschen Burschenschaft, März 1910.

170. Revaler Theaterchronik, Festschrift zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Reval, September 1910, von Baronesse Elisabeth Rosen.

171. Dorpater Theaterverein 1910, Statut.

172. Reval, Programm für die Festvorstellung zur Eröffnung des Neuen Deutschen Theaters am 4. und 5. Oktober 1910.

173. Dorpat, Theaterzettel „Gyges und sein Ring", Dramatische Gesellschaft, 28. Januar 1910.

174. Dorpat, Festschrift zur Erinnerung an die „Räuber"-Aufführung der Dorpater deutschen Burschenschaft, März 1910.

175. Reval, Theaterchronik, Festschrift zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses, September 1910, von Baronesse Elisabeth Rosen.

176. Reval, Theaterzettel, „Der armen Zettelträgerin Neujahrswunsch".

177. Reval, Theaterzettel 7. Februar 1854, Abschiedsvorstellung des Herrn Francois Rappo „Pierro als Apotheker" u. a.

178. Reval, Theaterzettel 6. Oktober 1837, „Die Reise durch drei Jahrhunderte".

179. Reval, Theaterzettel 15. September 1823, „Graf Rasowsky".

180. Reval, Theaterzettel 26. März 1859, „Reval wie es weint und lacht".

Lettland:

181. Goldingen, Bericht über das alte deutsche Theater.

182. Mitau, Theaterzettel 4. Juni 1878, „Die Reise durch Berlin in 80 Tagen".

183. Windau, Theaterzettel 7. Mai 1891, „Die Schulreiterin".

184. Riga, Theaterzettel, Gastspiel der Dorpater Studenten am 17. März 1910, „Die Räuber".

185. Baltische Blätter für Theater und Kunst, 1918.

186. Riga, Festprogramm anläßlich des Gastspiels der Kgl. Hofoper Dresden, 24. März und 29. März 1918.

187. Riga, Deutsches Schauspiel. Programm für die Spielzeit 1926 und 1927.

Polen:

188. Lodz, Theaterzettel des Deutschen Theaters, „Die Fledermaus", 1916.

189. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberaufführung des Deutschen Gymnasiums am 5. März 1927, „Julius Cäsar".

190. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 20. Januar 1918, „Doktor Wespe".

191. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 4. November 1923, „Der G'wissenswurm".

192. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn" 31. Dezember 1924, „Zu Befehl, Herr Rittmeister".

193. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 7. Dezember 1924, „Wie feßle ich meinen Mann".

194. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 10. Oktober 1926, „Der Erbförster".

195. Lodz, Theaterzettel, Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 9. November 1927, „360 Frauen".

196. Lemberg, Diverse Eintrittskartenvordrucke der Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 1918.

197. Lemberg, Festschrift zum Abschluß des zehnten Spieljahres der Liebhaberbühne des D. G. V. „Frohsinn", 1927.

198. Bromberg, Festprogramm zum sechsjährigen Bestehen der Deutschen Bühne, 10. November 1926.

199. Posen, Abschiedsalmanach vom Stadttheater.

200. Kattowitz, Theaterzettel des Deutschen Theaters, 14. November 1924, „Bajazzos Abenteuer".

201. Kattowitz, Theaterplakat des Deutschen Theaters, Spielprogramm 10. bis 21. Januar 1927.

202. Kattowitz, Theaterplakat des Deutschen Theaters, Spielprogramm 27. Dezember bis 4. Januar 1925/26.

203. Bielitz, 100 Jahre Theatergeschichte mit Abbildungen (Zeitungsausschnitt, historische Uebersicht).

Rumänien.

204. Temesvar, Ignaz Schiller, deutscher Theaterdirektor, 1777—1788.

205. Guttenbrunn, Einladung der Gesangvereine zu einer Dilettantenvorstellung „Rinaldini".

206. Detta, Theaterzettel Deutscher Liederkranz, klassischer Theaterabend, „Minna von Barnhelm", 4. April 1925.

207. Heltau, Theaterzettel, Dilettantenaufführung „Die Kircheväter vun Hielt", 28. Juni 1926.

208. Schäßburg, Theaterzettel, Johann-Strauß-Feier am 8. November 1925, „Die Fledermaus".

209. Ruma, Theaterzettel „Liebe im Mai", 23. Mai 1926.

Tschechoslowakei.

210. Gustav Bondi, Geschichte des Brünner deutschen Theaters.

211. Gustav Bondi, Geschichte des Brünner Stadttheaters.

212. Teplitz-Schönau, Gedenkschrift zur Eröffnung des Stadttheaters.

213. Gablonz, Festschrift zur Eröffnung des Stadttheaters.

214. Preßburg, Theaterzettel 12. April 1872.

215. Preßburg, Theaterzettel 23. März 1830, „Abällino der Große Bandit".

216. Preßburg, Theaterzettel 24. März 1830, „Baron von Walden".

217. Preßburg, Theaterzettel, Wohltätigkeitskränzchen, 14. Dezember 1884, „Ein Bräutigam um jeden Preis".

218. Preßburg, Theaterzettel 16. Oktober 1887, „Der Zigeuner" u. a.

219. Preßburg, Theaterzettel, Wohltätigkeitskränzchen, 14. August 1892, „Die Vorlesung bei der Hausmeisterin".

220. Preßburg, Theaterzettel 3. Mai 1888, „Der Herrgottschnitzer von Ammergau".

221. Prag, Landestheater, Figurinen „Die heilige Ente".

222. Leipa, Programm des Vereins für Bühnenaufführung „Der Zauberschleier". 1924.

223. Preßburg, Plakat, das alte Theater.

224. Gablonz a. d. N., Theaterzettel, Stadttheater. Spielprogramm 16. bis 20. Februar 1926.

225. Warnsdorf, Stadttheater, Spielprogramm 25. bis 27. Februar 1926.

226. Leitmeritz, Festschrift, Hundert Jahre Stadttheater.

227. Warnsdorf, Theaterzettel 9. April 1886, „Doktor Wespe".

228. Pilsen, Anteilschein Pilsen, Theaterverein 1868.

229. Pilsen, Theaterzettel 5. November 1835, „Der Rotmantel".

230. Pilsen, Theaterzettel, 27. März 1918 „Der Verschwender".

231. Prag, Theaterzettel des deutschen Kgl. Landestheaters, Jahrgang 1871, 1889.

Italien (Tirol).

232. Brixen, Chronik des Gesellenvereins 1875 bis 1877, 1890/91, handschriftlich.

233. Meran, Festschrift zu den Volksschauspielen.

234. Meran, Text zu „Andreas Hofer".

235. Meran, Text zum Volksschauspiel „Tiroler Helden".

236. Meran, Theaterzettel 30. April 1926, „Um Haus und Hof".

237. Meran, Theaterzettel, Volksbühne, 26. April 1925, „Kirchtag am Weineggerhof".

238. Meran, Theaterzettel, Volksbühne, „Die Räuber auf Maria-Kulm".

239. Bozen, Wochenblatt Nr. 83 vom 15. Oktober 1853.

240. Bozen, handschriftlicher Theaterzettel, „Braut und Bräutigam in einer Person".

241. Bozen, seidener Theaterzettel 19. Februar 1839, „Rataplan".

242. Bozen, Theaterzettel, 12. Oktober 1823, „Die Schauernacht".

243. Bozen, Theaterzettel 3. März 1822, „Die Eroberung von Jerusalem“.

244. Bozen, Theaterzettel 12. Dezember 1813, „Toni“.

245. Bozen, Theaterzettel 10. Februar 1819, „Die Belagerung von Saragossa“.

246. Bozen, Theaterzettel 13. Dezember 1828, „Gabrile die Blinde“.

247. Bozen, Theaterzettel 15. November 1829, „Das Intermezzo“.

248. Bozen, Theaterzettel, handschriftlich, „Der Edelknabe“ u. a.

249. Bozen, Theaterzettel, handschriftlich, „Das geteilte Herz“.

250. Bozen, Theaterzettel, Benefiz Eduard Nasch, 1884.

251. Bozen, Glückwunsch des Zettelträgers zum neuen Jahre, 1852.

252. Bozen, Theaterjournal 1821/1822.

253. Bozen, Theaterjournal 1850.

254. Bozen, Theaterjournal 1838/1839.

255. Bozen, Theaterjournal 1837/1838.

256. Bozen, Prolog zum 60. Geburtstag Franz' I., 1827.

257. Bozen, Theaterjournal 1845.

258. Bozen, Theateralmanach 1846/1847.

259. Bozen, handschriftliches Verzeichnis über erschienene Personen bei den Theatervorstellungen 1823.

260. Bozen, handschriftliches Verzeichnis über erschienene Personen bei den Theatervorstellungen 1825.

261. Bozen, handschriftliches Verzeichnis über erschienene Personen bei den Theatervorstellungen 1826.

262. Bozen, handschriftliches Verzeichnis über erschienene Personen bei den Theatervorstellungen 1828.

263. Bozen, handschriftliches Verzeichnis der in der Spielzeit 1808/1809 aufgeführten Theaterstücke.

264. Bozen, handschriftliches Verzeichnis der in der Spielzeit 1823/1824 aufgeführten Theaterstücke.

265. Bozen, handschriftliches Verzeichnis der in der Spielzeit 1815/1816 aufgeführten Theaterstücke.

266. Bozen, handschriftliches Verzeichnis der in der Spielzeit 1825/1826 aufgeführten Theaterstücke.

Rußland:

Gastspielverträge des Direktors der deutschen Gastspiele am Kaiserlichen Alexandra- und Michael-Theater Philipp Bock, St. Petersburg, mit:

267. Rosa Poppe für März/April 1898.

268. Luise Dumont für Februar/März 1893.

269. Agnes Sorma für März/April 1892.

270. Lotte Witt für März/April 1891.

271. Franziska Ellmenreich für März 1906.

272. Tilla Durieux für Februar/März 1912.

273. Ida Wüst für April 1913.

274. Jenny Groß für März/April 1891.

275. Helene von Rakovsky-Odilon für März 1901.

276. Ernst von Possart für März 1913.

277. Karl William Büller für März/April 1898.

278. Albert Bassermann für März 1894.

279. Friedrich Mitterwurzer für März/April 1892.

280. Martin Lutzenkirchen für März 1908.

281. Adolf Klein für Februar/März 1893.

282. Emanuel Reicher für März/April 1891.

283. Albin Swoboda für März/April 1891.

284. Artur Vollmer für April 1891.

285. Franz Wallner für März/April 1891.

286. Vertrag zwischen Felix Bloch Erben und Direktor Bock, St. Petersburg, über die Erwerbung der Komödie „College Crampton", 10. Februar 1892.

287. Wiborg, Theaterzettel, Stadttheater, Gastspiel St. Petersburg, 15. März 1909, „Die sittliche Forderung".

288. St. Petersburg, Theaterzettel 1892, Benefiz für Mitterwurzer, „Kean".

289. St. Petersburg, Theaterzettel 1895, „Zwei Wappen".

290. St. Petersburg, Ehrenkarte des deutschen Gesamtgastspiels im Michaeltheater 1914.

291. St. Petersburg, Verzeichnis der im Kaiserlichen Deutschen Theater vom 1. Januar bis 31. Dezember 1888 aufgeführten Stücke.

292. St. Petersburg, Theaterzettel, Kaiserliche Deutsche Botschaft, Februar 1893, Wohltätigkeitsaufführung, „Dir wie mir".

293. St. Petersburg, Theaterzettel, 30. April 1890, als letzte deutsche Vorstellung am ständigen Theater „Emilia Galotti".

294. St. Petersburg, Spielplan des Gastspiels im Michaeltheater März/April 1908.

295. St. Petersburg, Theaterzettel 1883, Benefiz anläßlich des fünfzigjährigen Künstlerjubiläums Frau Marie Pollert, „Die Märchentante".

296. Wiborg, Stadttheater, Gastspiele St. Petersburg, Theaterzettel 13. März 1909, „Jugend".

297. St. Petersburg, Theaterzettel 1903.

298. St. Petersburg, handschriftliches Repertoire des Kaiserlichen Hoftheaters für 23.—28. April 1890.

299. St. Petersburg, Mitteilung des Direktors Bock an die Mitglieder des Kaiserlichen Deutschen Theaters St. Petersburg über die Auflösung des ständigen Deutschen Theaters am 30. Januar 1890.

300. St. Petersburg, Brief des Ministeriums des Kaiserlichen Hofes vom 25. Januar 1894 an Direktor Bock.

301. St. Petersburg, Brief des Ministeriums des Kaiserlichen Hofes vom 4. Februar 1894 an Direktor Bock.

302. St. Petersburg, Schreiben der Direktion der Kaiserlichen Theater vom 4. Oktober 1904 wegen statistischer Daten.

303. St. Petersburg, Schreiben der Generaldirektion der Kaiserlichen Theater vom 22. Februar 1890 an Direktor Bock wegen Pachtung des Alexandra-Theaters.

304. St. Petersburg, Dankesschreiben Ihrer Majestät der Kaiserin Alexandra Feodorowna vom 2. April 1905 an Direktor Bock.

305. St. Petersburg, Dankesschreiben des Deutschen Wohltätigkeitsvereins vom 25. März 1914 an Direktor Bock.

306. St. Petersburg, Mitteilung und Quittung der Prinzessin Obolenski als Vorsitzende des Wohltätigkeitskomitees der Kaiserin Alexandra vom 23. März 1905 an Direktor Bock.

307. St. Petersburg, Dankesschreiben der Kaiserin Alexandra Feodorowna vom 16. März 1904 an Direktor Philipp Bock.

308. St. Petersburg, Mitteilung der Kaiserlichen Theaterdirektion vom 2. März 1914 über Ueberlassung des Michaeltheaters (in russischer Sprache).

309. St. Petersburg, Anerkennungsschreiben der Kaiserin Maria Feodorowna vom 6. März 1914 an Direktor Philipp Bock (in russischer Sprache).

310. St. Petersburg, Dankesschreiben des Deutschen Wohltätigkeitsvereins vom 28. März 1905 an Direktor Philipp Bock.

311. St. Petersburg, Anerkennungsschreiben der Kaiserin Maria Feodorowna vom 17. März 1914 an Direktor Philipp Bock (in russischer Sprache).

312. St. Petersburg, Schreiben der russischen Theatergesellschaft vom 30. Juli 1903 an Direktor Philipp Bock wegen Uebernahme der Vollmachten für Deutschland und Oesterreich.

313. St. Petersburg, Glückwunschtelegramm vom 11. April 1908 des Baron Fredericksz an Direktor Bock.

314. München, Schreiben der deutschen Schillerstiftung vom 27. Mai 1885 wegen Ernennung des Direktors Philipp Bock zum Ehrenmitglied.

315—317. St. Petersburg, Vertrag der Kaiserlichen Theater mit dem Direktor der deutschen Gastspiele Philipp Bock wegen Ueberlassung des Alexandra-Theaters für die Spielzeit in den Jahren 1895—1905.

318. St. Petersburg, Rollenbuch des Hofschauspielers Alexander Fichtmann vom 18. August 1847—1890.

319. Odessa, Rückblicke bei der Feier des 40jährigen Bestehens der Deutschen Gesellschaft „Harmonia“.

Elsaß-Lothringen:

320. Verschiedene Programme elsässischer Theater in Deutschland.

321. Elsässische Theater in Deutschland: Photographien von Aufführungen.

322. Bücher: Elsässische Theater in Straßburg (Jubiläumsschrift). — Die Elsässische Bühne (Zeitschrift). — „D'r Pfingstmontag“ von Arnold. — „D'r Herr Maire“ von Stoskopf. — „Ins Ropfers Apothel“ von Stoskopf. — „D'r Hoflieferant“ von Stoskopf. — „'s Teschtament“ von Greber. — „D' Heimat“. — „D' Rantzau“ von Hauss. — „Unseri schöni Rawe“ von Abel. — „Sabine un d'r Tod“ von Reinbolt. — „Annale Balthasar“ von Katz.

323. Freiburg, zwei Plakate vom elsässischen Theater.

Nordamerika.

324. Neuyork, Theaterzettel Deutsches Theater, 3. April 1927, „Der Hampelmann“, mit Spielprogramm für die folgenden Theatervorstellungen.

325. Chikago, Festprogramm zum 36. Cannstatter Volksfest des Schwabenvereins vom 24. bis 31. August 1915.

326. Neuyork, Theaterzettel der German-American Opera Corporation, 15. September 1925, „Ein Walzertraum“.

327. Philadelphia, Theaterzettel Deutsches Theater, 13. Oktober 1924, „Das Schwarzwaldmädel“.

328. Milwaukee, Theaterprogramm Pabst-Theater, 25. bis 28. April 1926, „Im Hafen“.

329. German-American Opera Corporation, Jahresbericht 1926.

330. Los Angeles, Theaterprogramm des Vereins „Thalia“, 23. Mai 1923, „Die Doppel-Ehe“.

331. Los Angeles, Bekanntmachung des Deutschen Theaters, Spielzeit 1924/25.

332. Los Angeles, Theaterzettel des Deutschen Theaters, 3. April 1924, „Am Teetisch“.

333. Los Angeles, Theaterzettel des Deutschen Theaters, 22. Mai 1925, „Madame Bonivard“.

Südamerika:

334. Mexiko, Theaterzettel für ein deutsches Weihnachtsspiel, aufgeführt von der deutschen Schule, 10. Dezember 1922.

335. Porto Alegre, Theaterzettel für die Liebhaberaufführung des Sängerbundes „Eintracht“, „Der ehrliche Name“.

336. Teatro Conception, Chile, Theaterzettel, 4. September 1926.

337. Deutsche Schauspieltournees 1927 durch die südamerikanischen Staaten, Repertoirezettel.

338. Deutsche Schauspieltournees 1927 durch die südamerikanischen Staaten, Repertoirezettel in spanischer Sprache.

Afrika:

339. Windhuk, Theaterzettel des Deutschen Vereins, 24. Juli 1925, Aufführung „Johannisfeuer“.

340. Swakopmunder Theatergesellschaft, Theaterzettel für einen Hans-Sachs-Abend, 1. März 1919.

341. Swakopmunder Theatergesellschaft, Theaterzettel, 12. April 1919, „Die von Hochsattel“.

342. Deutscher Theaterverein Windhuk, Theaterzettel, 3. April 1925, „Kolberg“.

343. Bozen, ehemaliges Deutsches Theater.

344. Brünn, Deutsches Haus.

345. Bromberg, heutige Deutsche Bühne.

346. Bromberg, heutige Deutsche Bühne.

347. Meran, Deutsche Volksschauspiele „Andreas Hofer“.

348. Colmar, Elsaß, Stadttheater.

349. Riga, Theaterzettel „Norma“ aus der Zeit der Kapellmeistertätigkeit Richard Wagners.

350. Dorpat, Stadttheater.

351. Aufführung der Kriegsgefangenenkinder Molonglo-Australien 1917.

352. Schüleraufführung der Deutschen Schule Mexico C „Der Bürgergeneral“.

353. Personenverzeichnis zum „Don Carlos“ in Schillers eigenhändiger Niederschrift (Photogr.).

354. Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main (Gastspiele in Luxemburg), Bühnenmodell „Fuhrmann Henschel“.

355. Trinkglas, Geschenk von Goethe an den Rigaer Theaterdirektor Carl Eduard Holtei.

Das Puppenspiel

Leitung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig-S 3, Schlegelstr. 3.

Die Abteilung „Puppenspiel“ stellt in großen Zügen die historische Entwicklung des deutschen Puppenspiels und eine Uebersicht über seinen gegenwärtigen Stand in Deutschland dar und umschließt die Theater mit flächigen Figuren (Schattentheater, Figurentheater, Theatrum mundi, „Metamorphosen“ usw.), sowie die mit körperlichen Figuren (Handpuppen- und Marionettentheater). Ueber den deutschen Rahmen mußte insbesondere bei den Flachfiguren zu Vergleichszwecken hinausgegangen werden, denn der Einfluß des orientalischen Schattenspiels auf moderne künstlerische Schattentheater ist unverkennbar. Wertvolle orientalische Objekte leiten daher über zu modernen Schattentheatern von erlesenem Geschmack. Die historische Entwicklung des deutschen Puppenspiels ist dargestellt an den ersten bildlichen Belegen, läßt sich aber dann wegen der rein mündlichen Ueberlieferung im Schaustellungsobjekt nicht früher als vor dem 18. Jahrhundert durch alte Zettel und Figuren festhalten, die zum größten Teil der berühmten Sammlung Professor Dr. Arthur Kollmann in Leipzig entstammen. Auch Handschriften (Landesbibliothek Weimar usw.) sind wertvolle Zeugnisse.

Die Marionettentheater mit alten berühmten Namen aus der Goethezeit sind durch einige Figuren, z. T. auch Ballettklappfiguren (sog. „Metamorphosen“), vertreten. Den Höhepunkt im 19. Jahrhundert zeigen Figuren des bekannten Papa Schmid in München. Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert setzt die „kunstgewerbliche Epoche“ ein, die in der Ausstellung durch die

mannigfaltigsten Kunstrichtungen von Ivo Puhonný bis zur Bauhausbühne und Sturmgruppe gezeigt wird.

Besonders reichhaltig sind die Handpuppen vertreten, auch hier wieder in den Typen des wandernden volkstümlichen Puppenspielers bis zu den modernen Schnitzkunstwerken bedeutender Kunstgewerbler.

Die Literatur zum Thema „Puppenspiel" ist nur in ganz geringer Menge ausgestellt; die größten Sammlungen auf diesem Gebiete (in allen Sprachen) haben Apotheker Wilh. Löwenhaupt, Offenburg, und der Leiter der Abteilung. Auskünfte über die Sammlung erteilt der Leiter jederzeit.

Das Schattenspiel

in seiner Wanderung vom Morgen- zum Abendland.

1—7. Sieben javanische Wajangfiguren. Das „Wajang"-(= Schatten)spiel ist außer in Java auch in China („ombres chinoises"), Siam, Aegypten und der Türkei verbreitet. In Java, wo neben flachen Figuren auch plastische beliebt sind, werden besondere Szenen aus der geschichtlichen Vergangenheit vorgeführt. Der Spieler (Dalang) sitzt hinter einem erleuchteten Schirm. Die flächigen Figuren sind meist aus feinem Büffelleder. Die plastischen Figuren heißen Wajang Kelitik oder Wajang Goleng. Die Musik führt das „Gamelang"-Orchester aus.
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

8—14. Gegenstände des siamesischen Schattenspiels: 8 und 9: Kronen für Tänzerinnen; 10: Theaterfächer; 11: Theaterbeil; 12: Ranat; 13: Bronze-Prunkgong; 14: Gong. Die Instrumente werden im „Gamelang"-Orchester verwendet (s. Nr. 1—7).
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

15—18. Vier siamesische Schattenspielfiguren.
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

19—26. Acht balinesische Schattenspielfiguren.
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

27. Javanische Schattenspielfigur.
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

28. „Großer Nang“ (siamesisches Schattenspiel), kämpfende Affen darstellend.
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

29. „Ankloeng“, javanisches Begleitinstrument zum Schattenspiel.
Städt. Museum f. Natur-, Völker- und Handelskunde, Bremen.

30—35. Orientalische Schattenspielfiguren. 30: Reiter mit Falke (Aegypten, 15.—16. Jhdt.); 31: Boot mit Bogenschützen (desgl.). Aus durchsichtig präpariertem Leder, z. T. farbig mit beweglichen Teilen. In Aegypten, Syrien und der Türkei beim arab. und türk. Schattentheater verwendet. — Das türkische Schattenspiel wird nach seinem Helden „Karagöz“, der durchaus unserm Kasperl ähnelt, genannt.
Islamische Kunstabteilung der Staatl. Museen, Berlin.

32: Reiter mit Schwert; 33: Kamelreiterin; 34: Wassermann; 35: Fischweibchen.
Syrisches Schattentheater, 18. Jhdt., Prof. Dr. Sarre, Berlin.

36—39. Vier japanische Handpuppen. Das größte japanische Puppentheater („No“) steht in Osaka. Die Puppen dieses Theaters sind so groß, daß zur Bedienung jeder Puppe eine Person erforderlich ist. Die hier gezeigten Handpuppen werden in Japan fabrikmäßig hergestellt.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

40—43. Japanische Puppenspieltexte. Auch in Japan sind die Texte des volkstümlichen Puppenspiels nur handschriftlich verbreitet.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

44. Schattentheater Konrad Oehlmann, Prenzlau. Szene aus dem Schattenspiel „Saids Schicksale“ nach Hauff.

45. Schattenfiguren von Kurt Scheele, Frankfurt a. M. Schattenspiel: „Sind wir nicht die Musikanten, in der ganzen Welt bekannt?“ Drei bewegliche Musikantenfiguren für Schattenvarieté.

46. Schattenfiguren von Kurt Scheele, Frankfurt a. M. Schattenspiel: „Wiegenlied für meinen Jungen“ von Rich. Dehmel. Figur mit schaukelnder Bewegung.

47. Schattenfiguren von Kurt Scheele, Frankfurt a. M. Schattenspiel: „Fabel von der Spinne und dem Zipperlein“ von Hans Sachs. Das Bild stellt das Blätterwerk mit der lauschenden Person dar; die zwei kleinen Figuren sind beweglich.

48. Schattenfiguren von Kurt Scheele, Frankfurt a. M. Schattenspiel: „Hat die Katz vier Beine . . .“ Für ein Schattenvarieté beweglich, hier unbeweglich.

49. Schattentheater: „Tischlein deck' dich!"
Entwurf: M. Brethfeld und Th. Göhl. Hersteller: J. Schreiber, Eßlingen a. N.

50, 51. Zwei Schattenbühnenbilder, darstellend zwei Szenen aus Andersens Märchen „Das Feuerzeug".
Entwurf und Ausführung: Elisabeth Saalfeld, Frankfurt a. M.

52. Schattentheaterkulisse zum „Tapferen Schneiderlein" sowie Modelle von Führungsschienen und Ständern für Schattenfiguren.
C. Teumer, Leipzig.

53. Einfaches Schattenspiel im Kasten.
O. & M. Haußer, Ludwigsburg.

Handpuppen

54. Miniatur einer Kasperbude aus dem 14. Jahrhundert. Frühester Beleg für Auftreten von Handpuppen in Deutschland, Randzeichnung in einer Handschrift des französischen Alexanderliedes „Li romans du bon roi Alixandre" (Nr. 264 der Bodleian Library zu Oxford), um 1340. Zeigt eine Kasperbühne mit zwei Puppen (Mann und Frau) sowie als Zuschauer drei kleine Mädchen. Stark vergrößert.

55. „Türke", eine alte Kaukautzki-Figur. Unter Kaukautzki versteht man eine Puppe, deren Kopf durch den einer lebenden Person ersetzt ist, die sich die Puppe vorgebunden hat und deren Körper verdeckt bleibt. Früher vornehmlich bei der „Parade" (= Anpreisung vor der Schaubude) in Gebrauch. *Xaver Schichtl, Magdeburg.*

56, 57. Guignol, der französische Kasperl, und eine andere französische Handpuppe. Die aus Lyon stammenden Puppen sind über Marseille nach Woltenbach b. Annaberg i. Erzgeb. in ein französisches Offiziersgefangenenlager gelangt.
Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.

58. Handpuppe (Kasperl); französischen oder italienischen Ursprungs.
Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.

59—79. Eine Serie Handpuppen aus dem alten Familienbesitz der Familie Schichtl (19. Jahrhdt.).
Xaver Schichtl, Magdeburg.

80. Vier Handpuppen aus Schützengräben in den Vogesen, aus Kalkstein geschnitten.
Bayrisches Armeemuseum, München.

81—85. Fünf Handpuppen, die deutsche Soldaten in den russischen Schützengräben schnitzten. Sämtlich handgeschnitzt und gemalt. Die hervorspringenden Aestchen dienten als Nasen.
Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.

86—88. Braunschweiger Puppenspiele des Bühnenvolksbundes. Kaschierte Handpuppen: 86: Kasperl; 87: Nachtwächter; 88: Handpuppe „Gretel", dargestellt in zwei Phasen der Entwicklung.

Entwurf und Ausführung: Hans Fitzner.

89—95. Handpuppentheater Fritz Wortelmann, Bochum. 89: Verschiedene Entwürfe zu Puppenspielszenen, ferner zu „Dr. Faust", „Dr. Eisenbart", „Räuberhans" usw. 90: Eine Originaldekoration. Bühnenbild: Heinrich Holste, Puppen: Paul Walter Kolbe, Kostüme: Fritzchen Kuckuck. 91—95: Fünf verschiedene Handpuppen.

96. Handpuppenspiele Kastner-Elbracht, Dortmund. Bildtafel mit Bühnenbildern, Puppen usw.

Bühnenbildentwürfe: A. Kastner-Elbracht.
Puppen: Bildhauer Hartje, Dortmund.

97—108. Künstlerische Handpuppenspiele Max Jacob, Hartenstein i. Erzgeb. 12 holzgeschnitzte Puppen zu „Prinzessin und Schweinehirt" sowie Photos, Plakate, Prospekte usw.

109—121. Tonmodelle zu Handpuppenköpfen sowie ausgeführte **handgeschnitzte Puppenköpfe.**

Entwurf und Ausführung: Kunstmaler Otto Weißer, Waldkirch i. Brsg.

121—130. Zehn Handpuppen. In Lindenholz geschnitzte Köpfe, farbig bemalt, mit Stoffanzügen.

Entwurf und Ausführung: Lehrer Wolfgang Schütze, Kamenz i. Sa.

131. „Handpuppen." Stellt Handpuppen von Nr. 121—130 dar.

Oelgemälde von Kunstmaler Walter Schade, Kiel.

132—145. Handpuppen. Geschnitzte und bemalte Holzköpfe, abnehmbare Kopfbedeckungen. 132: Kasperl; 133: Mohr; 134: Schneider; 135: alte Frau; 136: Hexe; 137: Polizist; 138: Tod; 139: Mädchen; 140: Teufel; 141: Theaterdirektor; 142: Bauer; 143: Räuber; 144: Förster; 145: Dr. Faust.

Entwurf und Ausführung: Lehrer Andreas Ebert, Haiger (Dillkreis).

146—158. Handpuppen aus Stoff. 13 verschiedene Figuren.

Entwurf und Ausführung: Frau Henny Koppmann, Celle.

159—172. Vierzehn Handpuppen.

Entwurf und Ausführung: K. A. Petraschk, Berlin-Neukölln.

173. Neun Handpuppen. *Prof. Dr. Paul, Dresden.*

174—183. Zehn gedrechselte Handpuppen.

Hersteller: „Werkfreude" G. m. b. H., Berlin W 35.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

184—195. Handpuppen, fabrikmäßig hergestellt. 12 Stück.

Hersteller: C. F. Schmalfuß, Schneeberg, Sa.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

196. Handpuppen der Versuchsbühne am Bauhaus in Dessau.

197. Modell eines einfachen Türrahmen-Handpuppentheaters.
Entwurf: Lehrer Carl Teumer, Leipzig.

Marionettentheater

198. Puppenspiel im Mittelalter. Aeltestes Zeugnis. Miniatur aus dem „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsberg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien im Elsaß, 12. Jahrhundert. Rechts und links des Tisches stehen spilman und spilwîp, die an Seilen zwei kämpfende Puppen dirigieren. Aus der Ausgabe von Chr. M. Engelhardt, gestochen von Willemin, 1818. (Stark vergrößert nach der Abbildung in Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels, Leipzig 1923.)

199. Spielzeug „Ringkämpfer“, noch heute käuflich, das in seiner Art lebhaft an die älteste Darstellung des Marionettenspiels erinnert. Möglicherweise stellt also das Bild Nr. 198 nur ein Spielzeug dar.
Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.

200. Nachbildung von Goethes Puppenbühne. Goethe bekam das Puppentheater Weihnachten 1753 von der Großmutter geschenkt. Die Bühne war zuerst nur für die Komödie „Goliath und David“ eingerichtet. *Theatermuseum, München.*

201. Der Linzer Hanswurst. Die ersten Spuren volkstümlicher Hanswurst-Poesie stammen aus Tirol, wo auch das Puppenspiel frühzeitig auftrat. (Wahrscheinlich von den puppenspielfreudigen Italienern beeinflußt.) Von hier aus hat sich auch der Typ des süddeutschen Hanswursts (= Kasperles) verbreitet, in einer Form, die im Linzer Hanswurst ihre gelungenste Verkörperung findet.
Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.

202. Handschrift: „Die Enthauptung der Hl. Dorothea“, Schauspiel von Wangulg. Uralter Puppenspielstoff: dafür schon Zeugnisse a. d. beginnenden 17. Jahrhundert.
Landesbibliothek, Weimar.

203. Handschrift: „Dr. Faust“, ein Marionettenspiel. Quartheft, 30 Bl.
Landesbibliothek, Weimar.

204. Handschrift: „Die zwei Fürsten aus Rom“, Marionettenstück. Quartheft, 20 Bl.
Landesbibliothek, Weimar.

205. Handschrift: „Harlekin, der Eheflicker“, Posse von Mahlmann. Quartband, 160 Bl. Fr. A. Mahlmann († 1826) schrieb viele Stücke und Satiren für das Puppentheater.
Landesbibliothek, Weimar.

206. Handschrift: „König Violon und Prinzessin Klarinette.“ Puppenspiel v. Mahlmann. Quartband, 49 Bl. S. Nr. 190. Noch heute von künstlerischen Puppentheatern gern gespieltes Stück.
Landesbibliothek, Weimar.

207—210. Vier Puppenspiel-Texte, handschriftliche Entstehungszeit ca. 1870—1900. „Die Teufelsmühle“, ca. 1830.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

211. Theaterzettel des Berliner Marionettenspielers **Julius Linde** (Anfang 19. Jhdt.): „Die Afrikanerin.“
Bühneninspektor Max Frederich, Weimar.

212. Geschnitzte Figuren des „Papa Schmid“, München. Eigenhändige Widmung Schmids auf der Rückseite des Kastens.
Theatermuseum, München.

213. Marionette vom Theater des „Papa Schmid“. Geschenk an Prof. Kollmann.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

214. Marionette von Papa Schmid, die Furie „Vitzliputzli“ aus dem „Dr. Faust“ darstellend, ca. 1860. *Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.*

215. Ein beweglicher Drache aus Pappe. Geschenk des „Papa Schmid“ an Prof. Dr. Kollmann, Leipzig. *Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.*

216. Grabmäler. Versatzstücke aus Pappe von „Papa Schmids“ Marionettentheater, München.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

217. Mühle. Versatzstück für Marionettentheater; aus Pappe. Geschenk „Papa Schmids“ an Prof. Kollmann, Leipzig.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

218. Marionette vom alten Theater Bonneschky, ca. 1840. Ein Stabkünstler, dessen Augen unabhängig vom Munde zu dirigieren sind.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

219. Marionette „Genoveva“ des Puppenspielers Kleinhempel, ca. 1870.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

220. Marionette „Dr. Faust“ vom Puppenspieler Kleinhempel, ca. 1870.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

221. Marionette „Kugeljongleur“, vom Marionettentheater Ruttloff, ca. 1860.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

222. Marionette „Karl Stülpner“ des Puppenspielers A. Apel, Dresden, ca. 1880.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

223. Corpus einer alten Stockmarionette, mit Schnurenmechanismus, unbekleidet.
Xaver Schichtl, Magdeburg.

224. Originalskizzen von Franz von Pocci, dem Hausdichter des Papa Schmid.
Theatermuseum München.

225—228. Vier alte primitive Marionettenköpfe. (19. Jahrhundert.)
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

229—233. Fünf verschiedene Marionetten aus dem Besitz von **Xaver Schichtl,** Magdeburg.

234. Marionettentheater Xaver Schichtl, Magdeburg. Photos, Anschlagzettel, Programme usw.

235. Eine Stockmarionette. Wird von unten geleitet. *Xaver Schichtl, Magdeburg.*

236—238. Marionetten von Oscar Teuber, Berlin. 236: Kommandierender Leutnant der Puppengarde; 237: Solotänzerin aus dem Puppenballett; 238: Chinesischer Gaukler. — Die Teuberschen Marionetten gehören neben den von Charton-Schichtl zu den bedeutendsten Vorführungen dieser Art in den Varietés der Gegenwart.

239. Marionettenbühne von der Tannstraße, München, Dir. Hilmar Binter. Bilder und Plakate.

240. Marionettentheater Ivo Puhonný (Dir. Ernst Ehlert). Kollektion Skizzen und Entwürfe von Ivo Puhonný für das Marionettentheater.

241—259. Marionetten von Ivo Puhonný, Baden-Baden. 241—246: Sechs Marionetten zu Goethes „Pater Brey"; 247—251: Fünf Marionetten zu Thomas „Das Duell" (als Soldat in Tirol geschnitzt); 252—259: Acht Marionetten zu Hans-Sachs-Spielen, z. T. improvisiert. — Der bekannte Baden-Badener Maler gehört zu den bedeutendsten Marionettenschnitzern der Gegenwart; er steht am Anfang der „kunstgewerblichen Epoche" des Puppenspiels.

260—265. Altdeutsches Künstler-Marionettentheater, Wilhelm Heiden-Heinrich, Berlin-Weißensee. 260: Sieben Bilder, darstellend Werkstatt und Szenenbilder des Theaters; 261: Bild des Kasperle; 262—264: Drei Marionetten des Theaters, in verschiedener Größe; 265: Eine halbfertige Puppe.

266—270. Braunschweiger Puppenspiele des Bühnenvolksbunds. Zwei Bühnenbildentwürfe: 266: Faust; 267: Die Geburt der Komödie; 268: Eine unbekleidete Marionette mit Führerkreuz und Fäden, Höhe ca. 1,20 Meter; 269: Eine kostümierte Marionette, bemalter Kopf. Die Entstehung und Technik der Marionette. 270: Ein Proszenium, die plastischen Bühnenbilder zu Poccis „Geburt der Komödie" enthaltend. *Entwurf: Hans Fitzner.*

271, 272. Salzburger Marionettentheater. 271: Szenenbilder und Figuren; 272: Theaterzettel, Prospekte usw.
Bildhauer Prof. Anton Aicher, Salzburg.

273. Gerhards Deutsche Künstler-Marionetten-Spiele, Elberfeld. Bilder und Plakate des Unternehmens. Puppen geschnitzt von Fritz Gerhards und Käthe Burkhardt. Graphische Arbeiten: Hans Lomberg. Aufnahmen: Werner Burkhardt.

274. Meisterbrief des Begründers des Kölner Puppenspiels. *Dr. Carl Nießen, Köln.*

275. Alte Theaterzettel der Kölner Hänneschenbühne usw. *Dr. Carl Nießen, Köln.*

276. „Kölner Hänneschenbühne." Die erste Kölner Hänneschenbühne wurde 1802 von Christian Winter gegründet. Die Figuren werden von unten geführt (im Gegensatz zu den an Fäden hängenden Marionetten). Viele Figuren dieses Theaters (Tünnes, Mariezebill, Bestevader usw.) sind mit dem rheinischen Humor untrennbar verbunden. *Dr. Carl Nießen, Köln.*

277. Kellersberger Puppenspiele. Einige spielfertige Puppen rheinischer Art (= von unten zu führen). Dazu Text zum Kellersberger Heimatspiel, Album mit Ansichten von Bühnenbildern sowie eine Textsammlung „Aachener Heimatspiele; mit der jeweiligen Hauptrolle des „Schängche" (= Kasperl).
Hauptlehrer J. Salge, Kellersberg b. Aachen.

278. Theaterzettel und Programme des Puppenspielers Gottfried Maria Helebrandt, Jena.

279. Höllenfigur, selbstgeschnitzt, ohne Fadenführung.
Entwurf und Ausführung: Puppenspieler Gottfried Maria Helebrandt, Jena.

280—289. Zehn Marionetten zu Hans-Sachs-Spielen.
Entwurf und Ausführung: K. A. Petraschk, Berlin-Neukölln.

290—294. Fünf Marionetten für Hans-Sachs-Spiele. Stoffköpfe.
Entwurf: Käthe Rothacker, Heidelberg.

295—297. Drei Marionetten, aus Papier (plastisch), für ein romantisches Märchen.
Entwurf: Käthe Rothacker, Heidelberg.

298. Marionettentheater. Szene (Kaisersaal) aus dem Märchen „Der Schweinehirt" nach Andersen.
Hildegard Herbst, geb. Linde, Magdeburg.

299—301. Marionetten von Johannes Bachmann, Leipzig. 299: Marionette mit Pferd: Ritter in maximilianischer Rüstung; 300: Römer in Kriegsrüstung; 301: Grieche in Kriegsrüstung.

302—308. Sechs Marionetten eines Hauspuppentheaters. 302: Prinzessin; 303: Räuber, aus dem „Teufel mit den drei goldenen Haaren"; 304: Graf Piano; 305: Frau Brigitte, aus dem „Grafen Piano"; 306: Tod, aus dem „Schmied von Jüter-

bogk"; 307: Prinz Johannes, aus den „7 Raben"; 308: 12 Szenenbilder, aus den gleichen Stücken. *Entwurf und Ausführung: Wolfgang u. Walther Bangert, Berlin.*

309. Marionette aus Holz zu E. T. A. Hoffmanns „Klein-Zaches".
Entwurf und Ausführung: Marianne Heymann, Köln-Braunsfeld.

310—315. Moderne Marionetten der „versuchsbühne am bauhaus in dessau". 310: 4 Puppen von Hilde Rantsch; 311—313: 3 Puppen von Lou Scheper; 314—315: Gunta Stölzl.

316—325. Zehn Marionetten von **Alexandra Exter, Paris.**

Theatrum mundi, Metamorphosen usw.

326. „Metamorphose" des Puppenspielers Ganzauge (Dresden); Pappfigur; eine Tänzerin, aus der unter Knall ein Luftballon mit Korb hervorgezaubert wird.
Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.

327, 328. Zwei „Metamorphosen" aus einem sogen. „Waldballett"; Puppentheater Apel, ca. 1880. Der Kürbis wird zum Tänzer, der Pilz zum Zwerg. *Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.*

329. Ein Theatrum mundi. Das Theatrum mundi bildete Jahrhunderte lang das traditionelle Nachspiel bei den wandernden Marionettentheatern. Durch kleine bewegliche Figuren in Laufschienen wurden allerlei Szenen dargestellt. Hier stellt die Szene ein Hafenbild mit zwölf Schiffen, Luftschiff und Fliegern dar.
Xaver Schichtl, Magdeburg.

330. Hintergrund eines „Theatrum mundi": Die Schlacht bei Leipzig. Vom Marionettentheater Karl Kapphahn, Leipzig, ca. 1860.
Sammlung: Prof. Kollmann, Leipzig.

331. Einige „Theatrum mundi"-Figuren zur Szene „Löwenjagd", von Messerer. In Gebrauch auf Kollmanns Hausbühne gewesen. Sämtlich aus Blech, sehr beweglich.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

332. Theaterzettel des „Theatrum mundi" H. Raschke (Gastspiel in Swinemünde 1894).
Bühneninspektor Max Frederich, Weimar.

Das Figurentheater im Heim

333—336. Vier kleine Holzfiguren vom Haustheater der Familie Hoffmann in Chemnitz, etwa 1840—50. Gedrechselte, bunt bemalte Figuren mit Holzstandfuß und Draht am Kopf.
Sammlung Prof. Kollmann, Leipzig.

337. Alte gedruckte Theaterdekorationen für das Haustheater.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

338. „Schaubühne fürs Haus“, fertig aufgestellt, mit dazugehörigem Beleuchtungsapparat, „System Illig“.
Hersteller: M. Schilling, Göppingen. Wird nicht mehr hergestellt.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

339. Figurentheater mit Schiebefiguren: „Im Stall zu Bethlehem.“
Entwurf: M. Brethfeld u. Th. Göhl.
Hersteller: J. Schreiber, Eßlingen a. N.

340—343. Flächige Holzpuppen. Die Figuren stellen „Joseph und seine Brüder (Ti, Juda, Benjamin)“ dar. Durch R.G.M. geschützt. Kopf und Hände durch Drähte beweglich. Größe 40 Zentimeter.
Herstellerin: Käte Baer-Freyer, Berlin-Halensee.

344, 345. „Das Puppentheater.“ Ges. gesch. Neuheit. Neues zusammenlegbares Marionettentheater für Haus und Schule. Elektr. Beleuchtung, Rundhorizont, Marionetten und spielfertiges Textbuch. 344: Die Szene stellt das Nachspiel aus „Genoveva“ dar; 345: Dasselbe zusammengelegt und verschlossen.
Hersteller: Joseph Bück, Leipzig-N. 22.

346. Haustheater Carl Teumer, Leipzig. Proszenium-Entwürfe mit 1. u. 2. Vorhange.
Entwurf für Vorhangbühne zu „Undine“,
Entwürfe: Rudolf Wiegand.

347. Türrahmentheater: Werkskizzen (Marionette, Handpuppen).
Entwurf: Lehrer Carl Teumer, Leipzig.

348. Moderne gedruckte Dekorationen für das Haustheater.
Sammlung: Dr. Alfred Lehmann, Leipzig.

Kind und Puppenspiel

349. Das Kind und das Kasperletheater. Acht verschiedene Photographien, die die physiognomische Wirkung eines Kasperlestücks vor Kinderpublikum zeigen.
Aufnahmen: Dramaturg Fritz Wortelmann, Bochum.

350. Kinderzeichnungen. a) Proszenium mit Szene, b) Schattenfiguren, c) Kasperle.
Lehrer C. Teumer, Leipzig.

351—354. Vier Puppenköpfe, aus Holzperlen geschnitzt. Schülerarbeiten. (Schneider Wibbel und seine Frau. Dr. Eisenbart und Gehilfe.) Zur

Verfügung gestellt von den „Kellersberger Puppenspielen" (Hauptlehrer J. Salge).

355—358. Puppenköpfe aus Gips, mit ihren Modellen aus Holz: Richter und Bursche, Herr Bäh mit und ohne Mütze. Schülerarbeiten. Zur Verfügung gestellt von den „Kellersberger Puppenspielen" (Hauptlehrer J. Salge).

359—361. Die wichtigste Literatur für die Geschichte des Puppenspiels: 359. Handpuppen: Rabe, Kasper Putschenelle. 2. Aufl. Hamburg 1924. 360. Allgemein: Rehm, Das Buch der Marionette. Bln. o. J. Vergriffen. 361. Schattentheater: Jakob, Geschichte des Schattentheaters. 2. Aufl. Hann. 1925 u. a.

Handpuppentheater

Auf dem Ausstellungsgelände zwischen Malersaal und Milchrestaurant.

Entwurf: Robert Adolf Stemmle. (Leiter der Puppenspiele des Volksbühnenverbandes, Berlin.) Proszenium: Herbert Buhe. Dekoration: Fritz Petters.

Diese Puppenbühne ist für Spiele im Freien und für Spiele in geschlossenen Räumen geeignet. Durch die Staffelung der Spielleisten wird eine Darstellung mit Tiefenwirkung erreicht, die den bisherigen Handpuppenbühnen fehlte. Die Einrichtung der vorderen Spielleiste ermöglicht ein Auftreten der Puppe, ohne daß die hängenden Beine herausgeschwungen werden müssen. Ferner ist der Abgang nach den Seiten möglich wie gleichzeitiges Auftreten und Spiel von mehreren Figuren. Die Dekorationen sind auf dem Hintergrunde leicht und schnell zu wechseln. — Mit diesen technischen Neuerungen ist ein mehraktiges, zusammenhängendes Spiel möglich, das dem vernachlässigten Jahrmarktskasperle eine neue Wirkungsmöglichkeit aufschließt.

Der Bühnenvolksbund

Vor etwa acht Jahren ging von Frankfurt a. M. der Anstoß zu einer machtvollen Bewegung auf dem Gebiete des deutschen Theaterlebens aus. Aus bescheidenem Anfang wuchs in ganz kurzer Zeit eine Organisation von 300 000 Menschen, die die Erneuerung des Theaters aus dem christlich-nationalen Volksgeist erstrebt. Heute besitzen alle mittleren und größeren Städte Theatergemeinden des Bühnenvolksbundes, die eine geschlossene Gemeinschaft der christlichen Theaterbesucher Deutschlands zur Pflege der Bühnenkunst und Förderung der schöpferischen Kräfte bilden.

Damit ist eine wesentliche Aufgabe des Bühnenvolksbundes angedeutet. Doch ließ ihn sein Streben nach der Schaffung des deutschen Volkstheaters, das eine Feierstätte des gesamten christlich-deutschen Volkstums sein soll, frühzeitig andere Probleme aufgreifen. Da sich seine Ziele in mancher Hinsicht mit denen der staatlichen Theaterpflege decken, beteiligte er sich an der Bildung besonderer Organe der Theaterpflege der Länder und des Reiches. In fast allen diesen Organisationen ist er vertreten und hat so eine Handhabe, seinem Ideal auf diesem Wege näher zu kommen. Ganz besonders liegt ihm die Befreiung des Theaters aus rein geschäftlichen Privathänden am Herzen. So strebt er dahin, diese privaten Unternehmungen nacheinander in gemeinnützige umzuwandeln. An einer Reihe solcher gemeinnütziger Theater ist er als Gesellschafter beteiligt.

Die Tatsache, daß eine große Anzahl kleinerer und mittlerer Städte nicht in der Lage ist, eine eigene Bühne zu unterhalten, veranlaßte den Bühnenvolksbund zur Gründung von Wanderunternehmungen, die innerhalb eines abgegrenzten Spielgebietes diesen

Städten wertvolles Theater bringen. Besonders die Randstaaten, die durch ihre Lage von den geistigen Strömungen des Landes abgetrennt sind, suchte er zu erfassen und mit der großen Volksgemeinschaft in lebendiger Verbindung zu halten. Für die Kinder ist das künstlerische Puppenspiel, das auf Jahrmarktsrummeln seiner künstlerischen Berufung verloren gegangen war, neu aufgelebt.

Eine Abteilung für Laien- und Jugendspielpflege wirkt dahin, die Vereinstheater aus dem Dilettantismus zu wahrer Volkskunst zu erheben. Der B.V.B. hat in fast 100 Städten des Reiches Beratungsstellen für Laien- und Jugendspiele.

In dem Verlag und der Vertriebsstelle des Bühnenvolksbundes ist ein großer Schatz alten, wertvollen Kulturgutes gesammelt, teilweise in neue Formen gebracht: Legenden-, Märchen-, Mysterien- und Volksspiele. Daneben das große christliche, deutsche Drama, das sich immer mehr und mehr die Bühnen des Reiches erobert.

Die „Reichsblätter des Bühnenvolksbundes", die fünfmal im Jahr erscheinen und den Reichsmitgliedern des Bundes gratis zugestellt werden, unterrichten über alle modernen Theaterprobleme.

Eine andere Zeitschrift „Die Blätter für Laien- und Jugendspieler" gibt Jugendführern und Laienspielleitern wertvollste Anregungen für ein künstlerisches Schaffen.

Die Bestrebungen und Arbeiten des B.V.B. gehen auf das eine Ziel: Befreiung des Theaters aus dem Ungeist und Schaffung des deutsch-christlichen Volkstheaters.

1. Besucher-Organisation. (Darstellung der Arbeitsgebiete und der Gliederung des Bühnenvolksbundes.)

2—13. Modelle von Spielen des Berufstheaters (angefertigt von Paul Pilowski, Berlin). (Inszenierungen von Werken aus dem B. V. B.-Verlag, zugleich Darstellung der täglichen Besuchziffern.)

2. Alex von Frankenberg: „Leuchtfeuer", Stadttheater Dortmund, Regie Dr. Thimighoffen, Bühnenbild H. Wildermann.

3a, 3b. Leo Weismantel: „Der Totentanz“ 1921, Stadttheater Bonn, Regie Dr. Albert Fischer, Bühnenbild W. v. Wecus.

4. Otto Brües: „Brüder“, Stadttheater Bonn, Regie Dr. Albert Buesche, Bühnenbild W. v. Wecus.

5. Renée Erdös: „Johannes der Jünger“, Stadttheater Bonn, Regie Dr. Albert Fischer, Bühnenbild W. v. Wecus.

6. Alex von Frankenberg: „Die Bettler“, Stadttheater Münster, Regie Dr. Nidecken-Gebhardt, Bühnenbild Heinrich Heckroth.

7. Franz Johannes Weinrich: „Columbus“, Stadttheater Münster, Regie und Bühnenbild Dr. Wolfgang Hoffmann-Harnisch.

8. Alfons Paquet: „Limo, der große beständige Diener“, Regie und Bühnenbild Dr. Wolfgang Hoffmann-Harnisch.

9. Georg Terramare: „Erfüllung“, Burgtheater Wien, Regie Max Ophüls, Bühnenbild Rem. Geyling.

10. Josef M. Velter: „Gefängnis“, Stadttheater Krefeld, Regie Clemens Wrede, Bühnenbild Fritz Huhnen.

11. Otto Brües: „Die Füchse Gottes“, Stadttheater Osnabrück, Regie Willibald Froon, Bühnenbild Theod. Fritz Koch.

12. Josef Buchhorn: „Schill“, Stadttheater Elbing und Stralsund, Regie Dir. Spannuth-Bodenstedt, Bühnenbild Baurat W. Palaschewski.

13a. Calderon-Zoff: „Die Locken des Absalon“, Entwürfe Emil Pirchan, Staatstheater Berlin.

13b. Azpeitua-Esten: „Die Erbschaft“, Verein. Bühnen Beuthen — Gleiwitz — Hindenburg. Regie: Eugen Felber, Bühnenbild: Maxim Frey.

13c. Leo Weismantel: „Lionardo da Vinci“, Stadttheater Bonn, Regie: Richard Ulrich, Bühnenbild: W. von Wecus.

14—21. Ausstellung des Bühnenvolksbund-Verlages, gegliedert nach den Verlagszweigen: 14—15: Schrank 1—2, Berufstheater; 16: Schrank 3, Laien- und Heimatspiel; 17: Schrank 4, Jugendspiel; 18: Schrank 5, Puppenspiel; 19: Schrank 6, Kunstbücher; 20: Schrank 7, Prosawerke; 21: Schrank 8, Bundesschriften.

Praktische Theaterarbeit und Spielpflege des Bühnenvolksbundes.

22—35. Schematische Darstellung der gemeinnützigen Theater, an denen der B.V.B. als Gesellschafter beteiligt ist, 22: Landestheater Südostpreußen, Allenstein; 23: Stadttheater Altona; 24: Vereinigte Städtische Bühnen Beuthen, Gleiwitz, Hindenburg; 25: Stadttheater Bielefeld; 26: Stadttheater Brieg; 27: Stadttheater Glogau; 28: Stadttheater Minden; 29: Stadttheater Neiße; 30: Rhei-

nisches Städtebundtheater Neuß; 32: Schauspielhaus Potsdam; 33: Schauspielhaus Remscheid; 34: Stadttheater Saarbrücken u. a.

Die Wandertätigkeit im Bühnenvolksbund.

36—43. Modelle von Inszenierungen der Wandertheater:

36. Watzlik: „Rodflat", Schlesische Bühne, Inszenierung: Intendant Dr. Karl Weber.

37. Moreto: „Donna Diana", Mitteldeutsche Bühne, Inszenierung: Intendant Roland Müller-Stein.

38. Jones: „Geisha", Münchener Musikbühne, Leitung: Professor Dr. J. L. Fischer.

39. C. M. v. Weber: „Abu Hassan", Kölner Wanderoper. Inszenierung: Kurt Rhoenegg, Ruziczka.

40. Hauptmann: „Der Biberpelz", Ostpreußische Bühne, Inszenierung: Walther Blachetta.

41. Klabund: „Der Kreidekreis", Braunschweigische Bühne, Inszenierung: Rudolf Hartig.

42. Kleist: „Der zerbrochene Krug", Blachetta-Spiele, Inszenierung: Walter Blachetta.

43. Goethe: „Iphigenie", Westdeutsche Bühne, Leitung: Eugen Hollerbach.

Darstellung der Spielbezirke, Szenenbilder, Figurinen und Photos aus der Tätigkeit der Wandertheater.

Das Laien- und Jugendspiel im B. V. B. Szenenentwürfe, Bilder und Figurinen aus verschiedenen Spielgruppen, gezeigt in der mechanischen Bilderlade.

43—45. Kinderspiel: 43: Waldmärchen; 44: Waldmärchen; 45: Gänsehirtin am Brunnen.

46—60. Tanz und Reigen: 46—49: Reigen und Volkstanz; 50: Tanz, Spiel, Rast; 51: Reigen und Volkstanz; 52—54: Volkstanz; 55—58: Die fahrenden Gesellen; 59: Spielschar Kreuznach; 60: Ostpreußische Volkstänze.

61—62. Stegreifspiel: 61: Die tapferen Barbiergesellen; 62: Prinzessin Süß.

63—72. Fahrtenspiel: 63: Die Rütlibauern auf nächtlicher Eisenbahnfahrt; 64: Begegnung der Epochen; 65: Das Frankfurter Spielzelt; 66: Die hohe Geistlichkeit wird durch ein Ständchen gnädig gestimmt; 67: Kontrolle der Obrigkeit; 68: Dekorationsarbeiten; 69: Karlchen als „Prinz";
70: Blachetta: „Der Schweinehirt"; Weismantel: „Der Wächter unter dem Galgen", „Audienz";
71: Die fahrenden Gesellen; 72: Auf Burg Ludwigstein.

73—77. Jugendspiel: 73: „Adventsspiel" von Herwig; 74: „Der Tänzer unserer lieben Frau" von Weinrich; 75: „Sakuntala" von Wolzogen; 76: „Jan van Werth" von Michel Becker; 77: „Der Reiter" von Weismantel.

78—147. Laienspiel:

78, 79. Heinrich Bachmann: „Hans fürcht dich nit", Verprügelung des Geistes und Riesen.

80, 81. Blachetta: „Des Kaisers neue Kleider", 1. und 2. Szene.

82, 83. Margarete Cordes: „Der Narr": „Der Rosengarten", „Vor dem Kamin".

84. Margarete Cordes: „Tanzlegendchen".

85—87. Margarete Cordes: „Trill-Trall", Hütte, Gefängnis, Wald.

88, 89. Dietzenschmidt: „Regiswindis", 1. Akt: Am Ufer des Neckars; 2. Akt: Hütte.

90. Gellert: „Das Band".

91. Grund: „Lanzelot und Sanderein".

92. Gümbel-Seiling: „Die kluge Bauerntochter" (Simultanbühne).

93. 94. Gümbel-Seiling: „Das tapfere Schneiderlein". Die Flucht der Riesen, vor dem Allenbacher Schloß und auf der Gemeindewiese in Büchenbeuren.

95. Holberg: „Erasmus Montanus".

9. Jacobs: „Ritter Till".

97—99. Kleibömer: „Vom Fischer und syner Fru", Anruf des Fischers, Vor dem Pißpott, Gräfliches und kaiserliches Schloß.

100. Lope de Vega: „Das Hirtenspiel", Die Hirten am Feuer.

101. Mersmann: „Das Haus", der Lebensweg.

102—104. Mirbt: „Die Bürger von Calais", Die Frauen von Calais, Der Bote, Im englischen Lager.

105. Paquet: „Marcolph", 1. Szene.

106. Hans Sachs: „Eulenspiegel und die drei Blinden".

107. Arthur Schnitzler: „Zum großen Wurstl".

108. Heinz Steguweit: „Die Gans", Stegreifspiel.

109. Felner: „Gevatter Tod", Schlußszene.

110. Gümbel-Seiling: „Gevatter Tod", Schlußszene.

112—114. Weinrich: „Tänzer", Einzug; Münster, Bonn; Kreuzgang; Gefängnis, Bonn.

115. Weismantel: „Wächter unter dem Galgen", Vorspiel, Die Pflügenden.

116. Weismantel: „Wächter unter dem Galgen", Vorspiel, Abschied des Sohnes.

(78—116: Rheinische Spielschar.)

117. Herrmann: „Das Gotteskind", Herodes.

118. Herrmann: „Der gestiefelte Kater", Der große Zauberer.

119. Herrmann: „Der gestiefelte Kater", Küchenszene.

120. Justinus Kerner: „Der Totengräber von Feldberg".

121—123. Rixius: „Die Befreiung von Hybrimetheus".

124. Szenenentwürfe.

(120—124: Aachener Spielschar.)

125. „Mariens siebente Herrlichkeit".

126—132. Ilse von Stach: „Petrus".

(125—132: Kumpaney Essen.)

133. Nießen: „Das alte Kölner Spiel von Jedermann", Festspiel, Mariazell von 1926.

134. Nießen: „Jedermann", Entwurf zu Jedermann, Festspiel, Mariazell 1926.

135. A. Lippl: „Jungfrauenspiel", St.-Jürg-Spielschaft.

136. Münsterspiel-Entwurf; Festspiele, Mariazell 1926.

137. „Das Ueberlinger Münsterspiel" (St.-Jürg-Spielschaft).

138. A. Lippl: „Das Münsterspiel", Festspiele Mariazell 1926.

139. A. Lippl: „Das Ueberlinger Münsterspiel", Festspiele, Mariazell 1926.

140. „Paradeisspiel", Entwurf, Festspiele Mariazell 1926.

141. A. Lippl: „Totentanz", Bühnenbild E. Schmohl (St.-Jürg-Spielschaft).

142, 143. Blachetta: „Der Schweinehirt" (Heimgartenspielschar).

144—147. „König David", Der Hirt; Feldlager Israels; Schlucht: Sauls Tod; Auf dem Dache des Palastes; König Davids Tod.

(144—147: Schweizer Spielschar.)

148—168. Figurinen.

148: M. Becker: „Jan von Werth"; 149: Heimatspiele; 150: Gustav Grund: „Der Deutsche Schlemmer", Hans Sachs: „Eulenspiegel und die drei Blinden". Joh. von Saaz: „Ackermann aus Böhmen"; 151: Blachetta: „Die Zaubergeige": 152: Em. Alfred Hermann: „Der gestiefelte Kater", Felner: „Der Froschkönig", Felner: „Bruder Lustig"; 153: „Totentanz"; 154: „Totentanzspiele": 155: Weinrich: „Der Tänzer unserer lieben Frau"; 156: „Faust"; 157: Shakespeare: „Sommernachtstraum" — „König Heinrich V."; 158: Kleine Laienspielbühne, Hans Sachs: „Das heiße Eisen". Hans-Sachs-Bühne, „Hans Sachs" — „Der Roßdieb zu Finsing", Mell-Apostelspiel; 159—160: Otto Brues: „Albrecht Dürer", Entwurf K. Derkum; 161 bis 162: „Das Ueberlinger Münsterspiel" (St.-Jürg-Spielschaft); 163—164: Heimgartenspielschar; 165: Luserke: „Brunhild auf Island" (Aachener Spielschar); 166: Luserke: „Das unterste Gewölbe". Figurine (Rheinische Spielschar); 163—164: Heimgartenspielschar; 167: Hans-Sachs-Spiele, erneuert von Leo Weismantel; 168: Alte Vaterlän-

dische Spiele, erneuert von Leo Weismantel, Geßlerscher Reiter, Ul von Friesing, Landenbergerreiter.

169—243. Heimatspiel.

169—171. „Hermannschlacht", „Wittekind". Deutsche Heimatspiele Ahlde 1925.

172. Vaterländische Freilichtspiele Bentheim, „Hermannschlacht".

173. Festspiel auf der Bolkoburg i. Schles.

174. Brandenburger Domspiel, Domportal.

175. Karl Bernhard Ritter: „Das Spiel vom großen Abendmahl".

176—180. Entwürfe zu Heimat- und Freilichtspielen, Braunschweig, Rathaus; Erfurt; Frankfurt a. M.; Naumburg a. S.; Dinkelsbühl; Würzburg-Brüderhof.

181. Lutherfestspiel, Breslau 1921.

182. „Tellspiele der Schweizer Bauern." Bergische Heimatspiele auf Schloß Burg 1924.

183. Kinderzeche Dinkelsbühl.

184. Passions- und Franziskusspiele, Erl.

185, 186. Passionsspiele.

187. Wilhelm Wiesebach: „Das Leiden Christi".

188. Elmar: „Nach dreizehn Linden", Gerolstein.

189. „Florian Geyer", Giebelstadt, Franken.

190—192. „Wasserspiele"; Steguweit: „Sooneck", Rheinische Heimatspiele zur Jahrtausendfeier.

193, 194. „Der junge König", Westfälische Heimatspiele, Hamm.

195, 196. „Andreas Hofer", „Wilhelm Tell", Heidenheimer Volksschauspiele.

197. „Die Nibelungen", Volksschauspiele Hildesheim.

198. „Schillers Wilhelm Tell", Auf Ruine Kronenburg (Eifel).

199. St. Petri auf Lähnhaus, Heimatspiel Lähn.

200. Landshuter Hochzeit.

201. „Antichrist", Heimatspiele Lübeck.

202. Festspiele Mariazell 1924.

203. „Mariens siebente Herrlichkeit", Festspiele Mariazell 1924.

204—206. „Jedermann", Westfälische Heimatspiele Münster.

207. „Jungfrau von Orleans", Städtische Freilichtspiele Münster (Eifel).

208—221. Heimatspiele in Nördlingen, z. T. 1634.

222—226. Passion Oberammergau.

227. Otto Brües: „Stab und Stein", Naturtheater am Märchensee bei Oberkassel.

228. „Paradies und Brudermord", Volksspiele Oetigheim.

229—230. „Joseph und seine Brüder", Volksschauspiel Oetigheim.

231, 232. „Die Passion", Volksschauspiel Oetigheim.

233. „Fastnachtsschwänke", Hans-Sachs-Vereinigung, Rothenburg.

234. „Der Meistertrunk", Historisches Heimatspiel, Rothenburg o. d. T.

235. „Das alte Spiel von Jedermann", Stromberg, Westfalen.

236. Hebbel: „Nibelungen", Westfälische Heimatspiele.

237, 238. Weismantel: „Der Kurfürst", Freilichtbühne Trier.

239. „Joseph und seine Brüder", Bilder vom Wasler Passionsspiel.

240. Passionsspiele in Waal (Schwaben).

241. Das Kostüm des Jugendspielers.

242. Bildgestaltung bei Spielfahrten.

243. Märchenteppich. Entwurf Hubert Schöllgen, ausgeführt von den Lehrwerkstätten der Krüppelanstalten Valmarstein a. Ruhr.

243—247. Wandbilder.

243—245. „Das Tellspiel der Schweizer Bauern" von Weinrich.

246. „Das tapfere Schneiderlein", Stegreifspiel.

247. „Gudrun", Rheinische Spielschar, Entwurf Hubert Schöllgen.

248—249. Modelle nach Entwürfen von Dr.-Ing. Rudolf Schwarz.

248. „Bruder Ginepro"; 249: Spielhof vor einer Großstadtkirche.

250. Darstellung der Puppenspieler.

251. Braunschweiger Puppenspiele, Leitung Heinz Ohlendorf.

252. Frankfurter Marionettenbühne, Leitung Adolf Frey.

253. Künstlerische Handpuppenspiele Hartenstein, Leitung Max Jacob.

254. Iwowski Puppenspiele, Leitung Karl Iwowski.

255. Niederdeutsche Puppenspiele, Leitung Werner Perrey.

256. Rheinische Puppenspiele, Sitz Düsseldorf.

257, 258. Weismantel Schattenspiele, Flachmarionetten: Leitung Leo Weismantel.

259. Originalpuppen, Skizzen, Photos, Figurinen aus der Puppenspielerei.

Das religiöse Spiel der Gegenwart (dargestellt nach Spieltexten aus dem Bühnenvolksbund-Verlag; Modelle und Figuren von Willy Heiner, Berlin.

261—268. Modelle zu religiösen Spielen.

261. „Sponsa Christi" von Gottfried Hasenkamp. (Abweisungsszene.)

262. „Das Kölner Spiel von Jedermann" von Jaspar von Genepp. (Schlußszene.)

263. „Maria Verkündigung" von Matthias Weckmann. (Des Engels Gruß.)

264. „St. Jacobsfahrt" von Dietzenschmidt. (Der Schwab an der Leiche des Grafensohnes.)

265. „Das Hirtenspiel" von Lope de Vega. (Gesprächsszene nach der Anbetung.)

266. „Mariens siebente Herrlichkeit" aus dem Mittel-Niederländischen.

267. „Das Spiel vom verlorenen Paradies" von Hartmunt Hellring. (Versuchungsszene.)

268. „Das Adventsspiel" von Franz Herwig.

269—275. Figuren aus religiösen Spielen.

269. „Der Tod". („Totentanz" von Alois Johannes Lippl.)

270. „Martin Luther". („Ein Mensch" von Anna Karbe.)

271. „St. Christophorus". (Das Spiel von St. Christophorus von Theodor Seidenfaden.)

272. „Der Tänzer". („Der Tänzer unserer lieben Frau" von Franz Johannes Weinrich.)

273. „Johannes der Jünger". („Johannes der Jünger" von Renée Erdös.)

274. „St. Franziskus". („Das Bruder-Ginepro-Spiel" von Ruth Schaumann.)

275. „Der Knabe David". („König David" von Reinhard Johannes Sorge.)

276. Reliefmodelle aus den Spielen: Krippenspiele, Totentanz und Apostelspiel.

277. Wandgemälde „Grablegung", von Hubert Schöllgen, Düsseldorf.

278. Wandgemälde von Hubert Schöllgen, Düsseldorf: Leo Weismantel: „Bauernnot"; Leo Weismantel: „Der Wahn der Marietta"; Reinhard Johannes Sorge, Guntwar: „Die Anbetung der heiligen drei Könige".

Künstlerische Gesamtleitung der Ausstellung des BVB.: Wilhelm Karl Gerst.

Kunst=Ausstellung

1. Angelika Catalani (1783—1849), gemalt von Becker; Oelbild.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

2. Ellen Franz (Mitglied der Meininger, 1842 bis 1925); Oelbild. *Städtische Kunsthalle, Mannheim.*

3. Henriette Sontag (1806—1854), gemalt von Becker; Oelbild.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

4. Charlotte Wolter (1834—1897), gemalt von Heinrich von Angeli; Oelbild.
Else Wohlgemuth, Burgschauspielerin, Wien.

5. Emma Golmick, Kgl. Schauspielerin, Berlin, gemalt von Percy E. Renovitzky, Berlin 1909.
Emma Golmick, Berlin.

6. Frau Schröder, geb. Hart (Gattin Friedrich Ludwig Schröders); Oelbild.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

7. Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816); Oelbild.
Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

8. Franz Seconda (1755—1831), Leiter des Dresdner Hoftheaters; Oelbild. *Stadtmuseum Dresden.*

9. Charlotte Wolter (Maria Stuart), Mitglied des Burgtheaters 1862—1897. *Burgtheater Wien.*

10. Carl Maria von Weber (1786—1826); Oelgemälde. *Stadtmuseum Dresden.*

11. Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—1860), gemalt von Carl Begas; Oelbild.
Staatliche Gemäldegalerie, Dresden.

12. Eduard Genast (1797—1866), Maler unbekannt; Oelbild.
Professor Dr. Merian-Genast, Weimar.

13. Julie Rettich, (Donna Maria de Molina) (1809 bis 1866, Mitglied des Burgtheaters 1835—1865).
Burgtheater Wien.

14. Joseph Anton Christ (1744—1823), gemalt von Anton Graff.
Kunstsammlung im Museum Winterthur, Schweiz.

15. Karl Immermann (1796—1840), Oelbild.
Professor Walter Geffcken, München.

16. Sophie Schröder (1781—1868), als Medea, Kopie nach Joseph Krafft. *Burgtheater Wien.*

17. Madame Gloy (Gattin von Johann Christoph Gloy, Hamburg); Oelbild.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

18. Karl Immermann (1796—1840), gemalt von Wilhelm von Schadow; Oelbild.

Städtische Kunstsammlungen, Düsseldorf.

19. Amalie Haizinger (1800—1884), Mitglied des Burgtheaters 1846—1884; Oelbild.

Burgtheater Wien.

20. Marie Bayer-Bürck (1820—1910) als Prinzessin in „Torquato Tasso". gemalt 1849; Oelbild.

Staatstheater Dresden.

21. Auf der Galerie des Hamburger Stadttheaters, Oelbild, gemalt von Hans Spekter (1848—1888).

Kunsthalle Hamburg.

22. Jenny Lind (1820—1887), gemalt von Schmidt-Carlson, 1849.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

23. Cornelia Dorothea Unger, geb. Ackermann (1752—1778); Oelbild.

Museum für Hamburg. Geschichte, Hamburg.

24. Sophie Friederike Seyler (Schauspielerin des 18. Jahrhunderts) als Merope, gemalt von Anton Graff; Oelbild. *Kunsthalle Hamburg.*

25. Gottfried Prehauser (1699—1769), Mitglied des Burgtheaters 1725—1760; Oelbild.

Burgtheater Wien.

26. Johanna Meyer als Astarte (1845—1874), (Hoftheater München), gemalt von Gabriel Max; Oelbild. *Staatstheater München.*

27. Franz Fischer (Dirigent der Münchner Oper), gemalt von Leo Samberger.

M. Lohmann, Elberfeld.

28. Hermann Levi (Dirigent der Münchner Oper), gemalt von Franz von Stuck; Oelbild.

Staatstheater München.

29. Herbert Ihering, gezeichnet von Ludwig Meidner. *Ludwig Meidner, Berlin.*

30. Anna Pawlowa, Der sterbende Schwan, gezeichnet von Alexander Oppler.

Alexander Oppler, Berlin.

31. Elisabeth Grube — Ilka Grüning — Blandine Ebinger, gezeichnet von Alexander Oppler.

Alexander Oppler, Berlin.

32. Ballerina, gezeichnet von Hans Lichtenberger.

Professor Hans Lichtenberger, München.

33. Tänzerinnen, gezeichnet von Hans Lichtenberger. *Professor Hans Lichtenberger, München.*

34. Hans von Bülow, Marmorbüste von Professor Achterberg. *Landestheater Meiningen.*

35. Paul Wiecke, Marmorbüste von Eduard Möller, 1917. *Staatstheater Dresden.*

36. Otto Klemperer, gezeichnet von Fingesten. *Fingesten, Berlin.*

37. Bruno Walter, gezeichnet von Fingesten. *Fingesten, Berlin.*

38. Franz Schreker, gezeichnet von Fingesten. *Fingesten, Berlin.*

39. Leo Blech, gezeichnet von Fingesten. *Fingesten, Berlin.*

40. Felix Weingartner, gezeichnet von Fingesten. *Fingesten, Berlin.*

41. Ernst Osterkamp, gemalt von Franz Eichhorst; Oelbild. *Eichhorst, Berlin.*

42. Alois Wohlmuth (geb. 1852) als Geiziger, gemalt von Baumgarten. *Alois Wohlmuth, München.*

43. Scheharazade, russisches Ballett, gemalt von Ernst Oppler; Oelbild. *Ernst Oppler, Berlin.*

44. Gertrud Eysoldt als Salome, gemalt von Lovis Corinth; Oelbild. *Dr. S. Rhonheimer, Zürich.*

45. Alexander Moissi als Oswald, gemalt von Berneis. *Frau Berneis, München.*

46. Im Foyer des Frankfurter Opernhauses, gemalt von Ferdinand Brütt; Oelbild. *A. Ulrich, Frankfurt a. M.*

47. Russisches Ballett, gemalt von Fritz Herpfer; Oelbild. *Fritz Herpfer, München.*

48. Karl Hauptmann, gemalt von Max Wislicenus; Oelbild. *Professor Max Wislicenus, Dresden-Pillnitz.*

49. Tilla Durieux als Circe, gemalt von Franz von Stuck; Oelbild. *A. Hamburger, Neukirch b. Breslau.*

50. Fritz Kortner, gezeichnet von Alexander Oppler. *Alexander Oppler, Berlin.*

51. Käthe Dorsch, gezeichnet von Alexander Oppler. *Alexander Oppler, Berlin.*

52. Hugo Döblin in Der Revisor, gezeichnet von Erna Plachte. *Erna Plachte, Berlin.*

53. Richard Kellerthal als Schulmeister in Grabbes: Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung, gezeichnet von Carl Graumann. *Carl Graumann, München.*

54. Carl Graumann als Rattengift in Grabbes: Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung, gezeichnet von ihm selbst. *Carl Graumann, München.*

55. Ernst Possart, Karikatur, gezeichnet von Olaf Gulbransson.

56. Henrik Ibsen, Karikatur, gezeichnet von Olaf Gulbransson.

57. Heinrich Rehkemper, Bronzebüste von G. A. Hedblom. *G. A. Hedblom, Stuttgart.*

58. Helene Riechers, Bronzebüste von Edwin Scharf. *Professor Edwin Scharf, Berlin.*

59. Gerhart Hauptmann, Porträtradierung von Ferdinand Staeger. *Ferdinand Staeger, München.*

60. In der Loge, Lithographie von Otto von Waetgen. *Galerie Flechtheim, Düsseldorf.*

61. Ernst Deutsch, Lithographie von Bruno Krauskopf. *Bruno Krauskopf, Berlin.*

62. Hermann Sturm, Lithographie von Bruno Krauskopf. *Bruno Krauskopf, Berlin.*

63. Schillertheater, Drehbühne, Radierung.

64. Am Scheinwerfer (Staatsoper, Berlin); Radierung.

65. Russisches Ballett, Radierung von Ernst Oppler. *Ernst Oppler, Berlin.*

66. Anna Pawlowa, Der sterbende Schwan, acht Zeichnungen von Ernst Oppler.
Ernst Oppler, Berlin

67. Szenenbild aus Medea (Jahn), Zeichnung von Alexander Oppler. *Alexander Oppler, Berlin.*

68. Max Pallenberg, Fritzi Massary, Hartmann in „Die Königin". Zeichnung von Alexander Oppler. *Alexander Oppler, Berlin.*

69. Else Lehmann, gemalt von Max Liebermann.
Else Lehmann, Prag.

70. Herta von Hagen, Gemälde von Leo Weimann; Oelbild. *Leo Weimann, München.*

71. Else Heims als Porzia, gemalt von Julie Wolfthorn; Oelbild. *Julie Wolfthorn, Berlin.*

72. Max von Schillings, gemalt von Fritz Rhein; Oelbild. *Künstlergilde, Berlin.*

73. Ballett, gemalt von Lichtenberger; Oelbild.
Professor Hans Lichtenberger, München.

74. Chansonette, gemalt von Fritz Herpfer; Oelbild. *Fritz Herpfer, München.*

75. Delia Reinhardt als Rosenkavalier, gemalt von Walter Geffcken; Oelbild.
Professor Walter Geffcken, München.

76. Alexander Moissi, gemalt von Emil Orlik, Berlin. *Künstlergilde, Berlin.*

77. Werner Kraus als Neidhardt von Gneisenau, gemalt von Fritz Reusing; Oelbild.
Fritz Reusing, Düsseldorf.

78. Die gelbe Jacke, Szenenbild, gemalt von Max Köppen; Oelbild. *Max Köppen, Magdeburg.*

79. Olga Wojan, Zeichnung von Erich Büttner. *Erich Büttner, Berlin.*

80. Hilde Coste, Zeichnung von Erich Büttner. *Erich Büttner, Berlin.*

81. Albert Steinrück, Zeichnung von Erich Büttner. *Erich Büttner, Berlin.*

82. Julius Bab, Zeichnung von Erna Plachte. *Erna Plachte, Berlin.*

83. Maximilian Harden, Licho, Kahane, Zeichnung von Großmann. *Großmann, Berlin.*

84. Eine Zeichnung von Großmann. *Großmann, Berlin.*

85. Eine Zeichnung von Großmann. *Großmann, Berlin.*

86. Mak Matersteig (gestorben 1926), Bronzebüste. *Frau Dr. Katzenstein, Köln.*

87. Carl Zeiß (gestorben 1924), Bronzebüste von Wrba. *Frau Geheimrat Dr. Zeiß, München.*

88. Szenenbild, gezeichnet von Trumm. *Trumm, Berlin.*

89. Szenenbild, gezeichnet von Trumm. *Trumm, Berlin.*

90. Porträt, gezeichnet von Trumm. *Trumm, Berlin.*

91. Theodor Loos als Arnold Kramer, Lithographie von M. Wetzel-Schubert. *M. Wetzel-Schubert, Berlin.*

92. Hugo Thimig, in „Diener zweier Herren", drei kleine Pastellzeichnungen. *M. Wetzel-Schubert, Berlin.*

93. Richard Strauß beim Dirigieren, Kreidezeichnung von M. Wetzel-Schubert. *M. Wetzel-Schubert, Berlin.*

94. Hans Pfitzner, Kreidezeichnung von M. Wetzel-Schubert. *M. Wetzel-Schubert, Berlin.*

95. Franz Schreker und **Otto Klemperer,** Federzeichnung von M. Wetzel-Schubert. *M. Wetzel-Schubert, Berlin.*

96. Helene Thimig in „Winterballade" (Gerhart Hauptmann), gemalt von Erich Thum; Oelbild. *Erich Thum, Berlin.*

97. Vorstadttheater in Florenz, gemalt von Fritz Herpfer; Oelbild. *Fritz Herpfer, München.*

98. Carneval von Schubert (Szene des Russischen Balletts), gemalt von O. H. Engel; Oelbild. *Professor O. H. Engel, Berlin.*

99. Dorftheater, gemalt von Walter Miehe; Oelbild. *Walter Miehe, Charlottenburg.*

100. Loge, gemalt von Walter Miehe; Oelbild. *Walter Miehe, Charlottenburg.*

101. Revuetheater, gemalt von Robert E. Stübener; Oelbild. *Robert E. Stübener, Berlin.*

102. Revue, gemalt von Otto Rossow; Oelgemälde. *Otto Rossow, Dresden-Blasewitz.*

103. Ernst Schuch, den Rosenkavalier dirigierend, gemalt von R. Sterl. *A. Hamburger, Neukirch b. Breslau.*

104. Joseph Schwarz (1927), gemalt von Max Oppenheimer; Oelgemälde. *Künstlergilde, Berlin.*

105. Hans Wildermann, Zeichnung zu „Liebesverbot". *Hans Wildermann, Breslau.*

106. Hans Wildermann, Zeichnung zu „Walküre". *Hans Wildermann, Breslau.*

107. Hans Wildermann, Zeichnung zu „Parsifal". *Hans Wildermann, Breslau.*

108. Hans Wildermann, Zeichnung zu „Tristan und Isolde". *Hans Wildermann, Breslau.*

109. Hans Wildermann, Zeichnung zu „Rheingold". *Hans Wildermann, Breslau.*

110. Max Pallenberg, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

111. Paul Wegener, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

112. Max Reinhardt als Dr. Scholz im „Friedensfest" (Gerhart Hauptmann), Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

113. Max Reinhardt bei der Probe (1910), Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

114. Max Reinhardt, Newyork, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

115. Max Reinhardt, 1908, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

116. Max Reinhardt bei der Probe, 1925, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

117. Karl Perron, Bronzebüste von Selmar Werner. *Professor Selmar Werner, Dresden.*

118. Max Pallenberg, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

119. Wilhelm Diegelmann, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

120. Max Gülstorff, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

121. Max Reinhardt, Zeichnung von Emil Orlik.
Professor Emil Orlik, Berlin.

122. Reinhardt und Jeßner, Zeichnung von Emil Orlik. *Professor Emil Orlik, Berlin.*

123. Szenenbild, Zeichnung von Emil Orlik.
Professor Emil Orlik, Berlin.

124. Max Reinhardt, Zeichnung von Emil Orlik.
Professor Emil Orlik, Berlin.

125. Abschied der Caroline Hetzenecker (1822 bis 1888), Zeichnung von Moritz von Schwind.
Graphische Sammlung, München.

126. Clothilde Schwarz, gemalt von Karl Marr; Oelgemälde. *Frau Clara Hesselberger, München.*

127. Caroline Hetzenecker (als Catharina Cornaro in Franz Lachners Oper), gemalt von Leo Samberger; Oelbild. *Staatstheater München.*

128. Felix Schweighofer (1846—1909) als „Einer von uns're Leut'", gemalt von Hermann Kaulbach; Oelbild.
Staatliche Gemäldegalerie, Dresden.

129. Ferdinand von Alten, gemalt von Irma Groth, Oelbild. *Künstlergilde Berlin, im Lesesaal der „Magdeburgischen Zeitung".*

130. Franziska Kinz, gemalt von G. W. Rönner; Oelbild. *Künstlergilde Berlin, im Lesesaal der „Magdeburgischen Zeitung".*

Bühnen-Architektur

(in Halle II)

1. Oskar Kaufmann, Berlin.
Theater am Kurfürstendamm, Berlin.
Das Innere der Volksbühne, Berlin.
Projekt einer Großen Oper, Berlin.
Außenansicht des Theaters in der Königgrätzer Straße, Berlin.
Zuschauerraum des Renaissance-Theaters, Berlin.
Zuschauerraum der Oper am Platz der Republik (Kroll), Berlin.
Proszeniumsloge und Zuschauerraum „Die Komödie", Berlin.

2. Professor Albinmüller, Darmstadt.
Projekt für das Landestheater in Dessau: Modell, vier Grundrisse, Außenansicht, Innenansicht.

3. Max Littmann, München.
Großes Modell des Landestheaters Stuttgart (Großes Haus, Verwaltungsgebäude, Kleines Haus), Grundriß, sechs Innen- und Außenansichten dazu.
Schnitt durch das Prinzregententheater, München.
Landestheater Neustrelitz, Modell.

Landestheater Meiningen, Modell.

Raumbühne, D. R. P. a. (Grundrisse, Modell, Szenenbild, Schrifttafel). Entwurf: Dipl.-Ing. A. Siedentop, Regierungsbaumeister a. D., und Friedr. H. P. Ganzlin, Architekten, Braunschweig.
Raumgestaltung: Amphitheatralische Anordnung der Sitzplätze um die im Mittelpunkte des Kuppelbaues liegende Spielfläche. Spielfläche (bei verdunkeltem Hause) versenk- und auswechselbar. Zugang der Darsteller zur Spielfläche über schiefe Ebenen und über die um die gesamte Fläche gruppierten Treppen: d. h. kürzester Weg von den unter der untersten Wandelhalle des Theaters liegenden Künstlergarderoben.
Prinzip der Raumbühne: Darsteller und Zuschauer nicht, wie bei der Kastenbühne, räumlich getrennt, sondern vereinigt zu gemeinsamem Erleben metaphysischer Weihe eines durch dramatisches Geschehen erfüllten Raumes. Nicht Raumillusion, wie bei der Kastenbühne, sondern Raumerlebnis. Allseitige Orientierung der Darsteller unter Wahrung der ästhetischen Grenzen im Gegensatz zur einseitig-frontalen Wirkung der

Kastenbühne. Andeutung des Milieus durch Gegenstände — auf Grund ihrer allseitigen Sichtbarkeit unbeeinträchtigt durch ablenkende Hintergründe in stärkster Körperlichkeit fühlbar — und durch das Licht als raumbildendes Element. Baukosten: 50% des Theaters mit Kastenbühne.

4. Henry Helbig, München.
Sechs Modelle eines neuen Theatertyps zur Sicherung des Publikums bei Feuersgefahr und Panik. 14 Grundrisse, Schnitte, Außen- und Innenansichten des neuen Theatertypes.

Stadttheater Bremerhaven: Außenansicht, zwei Grundrisse, Schnitt.

Stadttheater Cottbus: Außenansicht, zwei Photos, Innenansichten, sieben Inszenierungsbilder.

Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus, Berlin: Modell des Zuschauerraums und der Bühne.

5. Martin Dülfer, Dresden: Modell des Nationaltheaters in Sofia.

Außenansichten von: Stadttheater Meran, Stadttheater Dortmund, Stadttheater Lübeck, Stadttheater Duisburg.

Wettbewerbentwürfe für den Neubau einer Kgl. Oper in Berlin: Außenansicht, sieben Grundrisse, Schnitte.

Stadttheater Crefeld: Pläne für den Neubau des Stadttheaters; Außenansicht, sieben Grundrisse, Schnitte.

6. Georg Linnebach, München.
Zweigeschoßbühne, Entwurf 1915 für das Schauspielhaus in Frankfurt a. M.
Zweigeschoßhebebühne, Opernhaustype, ausgeführt im Stadttheater Hamburg.
Zweigeschoßhebebühne. Type Kleines Schauspielhaus, ausgeführt im Städtischen Schauspielhaus Chemnitz.

7. Stadttheater Teplitz-Schönau: Schnittmodell des Zuschauerraums, Modell der Theateranlage, Ansicht des Baues von innen.

Festspielhaus Worms, Modell.

Günther Hirschl-Protsch: Tanzpalast und Kabarett, Außenansicht. Grundriß, Kassenraum, Zuschauerraum.

Henry van de Velde: Werkbundtheater, Grundriß, Photos von Innen- und Außenansichten.

Bühnen-Technik

(in Halle II)

1. Max Hasait, Dresden.
Großes Modell der fahrbaren Drehbühne mit den dazu gehörigen Grundrissen und Schnitten.
Bühneneinrichtung für das Nationaltheater Sofia, Schnitte und Grundrisse.
Fünfzehn Photos vom Umbau der Maschinerie der Dresdner Staatsoper.
Entwürfe zu einem Festspielhaus in Salzburg: Außenansicht, zwei Innenansichten, Grundriß.

2. Alte Vorhangzugeinrichtung für geteilte Vorhänge, Staatsoper Dresden.

Schwimmwagen aus Bayreuth, 1876.

Modernes Fluggestell für die Rheintöchter, Staatsoper Dresden.

Alte Unterbühne der ehem. königl. Dresdner Oper.

Vergleiche zwischen Fabrik- und Bühnenleistung (Friedrich Kranich, Hannover).

Vergleiche der Zeit- und Personaleinteilung eines Fabrikbetriebes mit der Arbeitsweise einer Bühne (Friedrich Kranich, Hannover).

Grundrisse einer technischen Idealbühne, Entwurf Friedrich Kranich, Hannover.

Siebenundzwanzig Blatt Abbildungen zur Geschichte der Bühnentechnik (meist Karikaturen) aus der Sammlung Dr.-Ing. Feldhaus, Berlin.

3. Adolf Mahnke, Dresden: Spiralbühne, Modell zu einem Bühnenraum (Bewegung in Raum und Licht). Kubische Drehbühne, offene Veränderung des Schauplatzes durch Dreh-, Auf- und Abwärtsbewegung der kubischen Segmente. Plastische Gruppierung der Darsteller im Raum. Ausschalten der Malerei im Sinn der Illusionsbühne. Transportable farbige Horizonte für Lichtmalereien und Projektionen. Sämtliche technische Einheiten sind künstlerische Einheiten für die Gestaltung des Bühnenbildes. Offene übersichtliche Bühne für alle Plätze, ohne begrenzten Proszeniumsrahmen.
Das Dekorationsmagazin des Staatstheaters, Berlin, großes Schnittmodell.
Zerlegbare Wanderbühne mit variabler Bühnenkonstruktion, Entwurf Klein und Weber, München.
Moderne Shakespearebühne mit „Was Ihr wollt"-Inszenierung und Bühnenbild, Rudolf Hartig.

Diagonal-Bühne von Rudolf Hartig, Goslar. (Einrichtung zur diagonalen Teilung der Bühne. Zweck: Schneller Szenenwechsel ohne Vorhangfallen, ununterbrochene Bildfolge, somit geschlossene Abwicklung bilderreicher Aufführungen. — Inszenierungsbeispiel: „Götz von Berlichingen“: Das Modell ermöglicht die Verwandlung vom III. Akt 1. Bild: „Augsburg“ zum 2. Bild: „Jaxthausen“ und zurück (unter Benutzung der angebrachten Zugvorrichtung). Bühnenbild: Rudolf Hartig, Intendant Mitteldeutsche Bühne G. m. b. H., Braunschweig 1926/1927. — Bei dem Götz-Inszenierungsbeispiel ist die Diagonalbühne in einen gothischen Bogen eingespannt. Der Rahmen kann jedoch auch aus Vorhängen rechts und links und einer diagonal gespannten Soffitte gebildet werden, die Kulissen umschließend, die mit einfachen Haltevorrichtungen an die drehbaren, rechtwinkligen „Gitterwände“ zu setzen sind.)

Zwei Grundrisse der Bühneneinrichtung des Stadttheaters in Nürnberg.

Zwei Ansichten der Bühnenmaschinerie, sechs Photos der technischen Anlage, schematische Darstellung der Bühnenbeleuchtung des Stadttheaters in Freiburg.

Panos Aravantinos und G. Brandt, Bühnenhausentwurf, Modell, Berlin.

4. Alte Bühnenbeleuchtungsapparate:
Landestheater, Stuttgart.
Staatsoper, Dresden.
Stadttheater, Köln.
Aufgehende Sonne für die Oper „Der Prophet“, Staatsoper Dresden.
Horizontbeleuchtung, System Fortuny, Staatsoper, Dresden.
Wolkenapparat für Rundhorizont, Staatstheater. Dresden.

5. Umbauprojekt des neuen Stadttheaters, Leipzig, Modell.

Asphalaia-System, Stadttheater, Halle a. S., Modell. **Geräuschgeräte** (Windmaschine, Einschlagmaschine, Regenmaschine, Schneemaschine).

Erscheinung der „Königin der Nacht“. Aufführung im Kölner Stadttheater 1886, Vereinigte Stadttheater Köln.

6. Vier Tafeln Raumakustik (Professor E. Michel, Hannover).

„Spare durch Akustik“, Entwurf von Helmut Bergmann, Bremen-Hamburg. Großes Schnittmodell durch den Zuschauerraum eines neugestalteten Opernhauses, dazu erklärende Bilder und Schrifttafeln.



Namens- und Ortsregister der künstlerischen Abteilung







DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927



1. Turm
2. Kinderbewahrungsraum
3. Verwaltung
4. Bank-Post-Polizei
5. Historische Abteilung
6. Puppentheater
7. Kulturabteilung
8. Künstlerische Abteilung
9. Malersaal
10. Kasper-Theater
11. Milchrestaurant
12. Blumenbecken
13. Kaffee Brandt
14. Restaurant Böning
15. Lautsprecher
16. Musikpavillon
17. Läden
18. Versuchsbühne
19. Industrieabteilung
20. Theater-Baukunst
21. Rundfunksenderaum
22. Theater und Film
23. Kioske
24. Theater-Museum
25. Wochenendhaus
26. Thermosbauten
27. Automat
28. Brandschutz
29. Feuerwehr-Unfallhilfe
30. Biergarten
31. Kino
32. Kunsthalle
33. Pferdetor
34. Raumkunst
35. Leuchtsäulen
36. Stadthalle
37. Springbrunnen
38. Schwimmende Bühne
39. Marientempel

ADOLF MITTAG-SEE

EHRENHOF

EINGANG

FEST-PARK

HEINRICH-HEINE-PLATZ

EINFAHRT

EBERT-BRÜCKE

ELBE-VORLAND

Albinmüller

1. Turm
2. Kinderbewahrungsraum
3. Verwaltung
4. Bank-Post-Polizei
5. Historische Abteilung
6. Puppentheater
7. Kulturabteilung
8. Künstlerische Abteilung
9. Malersaal
10. Kasper-Theater
11. Milchrestaurant
12. Blumenbecken
13. Kaffee Brandt
14. Restaurant Böning
15. Lautsprecher
16. Musikpavillon
17. Läden
18. Versuchsbühne
19. Industrieabteilung
20. Theater-Baukunst
21. Rundfunksenderaum
22. Theater und Film
23. Kioske
24. Theater-Museum
25. Wochenendhaus
26. Thermosbauten
27. Automat
28. Brandschutz
29. Feuerwehr-Unfallhilfe
30. Biergarten
31. Kino
32. Kunsthalle
33. Pferdetor
34. Raumkunst
35. Leuchtsäulen
36. Stadthalle
37. Springbrunnen
38. Schwimmende Bühne
39. Marientempel

PLÄNE

DER

DEUTSCHEN THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

MAI BIS OKTOBER



GUTENBERG, MAGDEBURG.